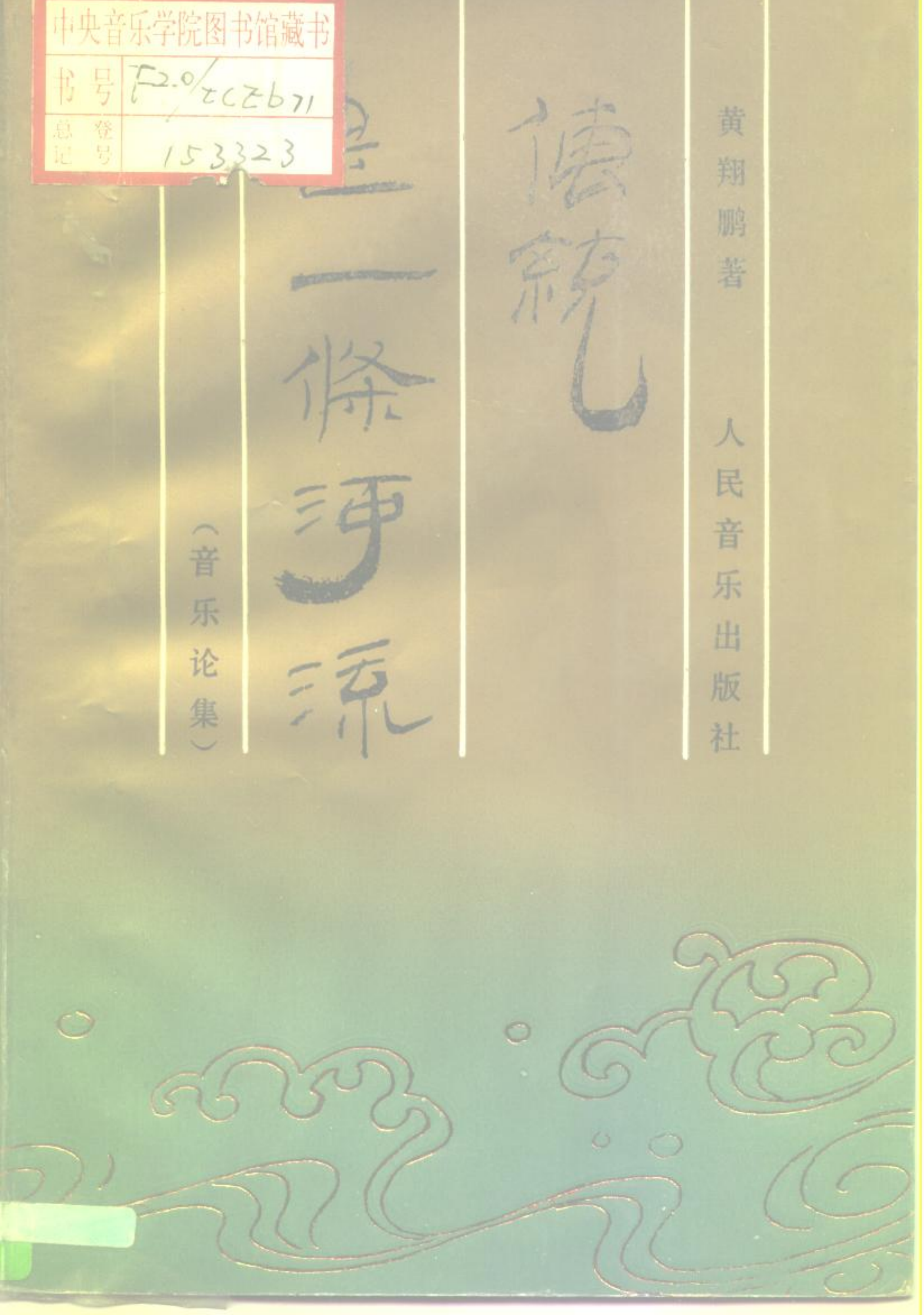


中央音乐学院图书馆藏书
书号 F2.0/ZCZ671
总登记号 153323

传统是一条河流
（音乐论集）
黄翔鹏著
人民音乐出版社

傳統是一條河流

黄翔鹏著

（音乐论集）

传统是一条河流

（音 乐 论 集）

黄翔鹏著

•

人民音乐出版社出版

（北京翠微路2号）

新华书店北京发行所经销

北京第二新华印刷厂印刷

850×1168毫米　32开　160千字　7.25印张

1990年10月北京第1版　1990年10月北京第1次印刷

印数：00,001—1,535册

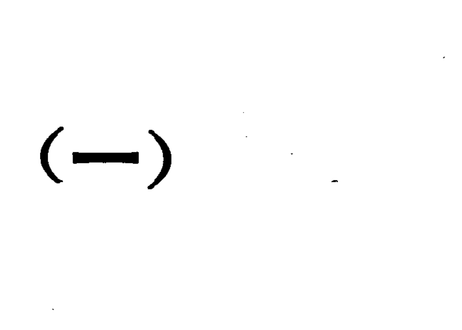
ISBN 7-103-00550-7/J·557　定价：3.85元

目 次

(一)

（二）

（三）



(一)



代　序

我一千次、一万次地赞美音乐艺术，因为她永远流动着，因而万古常新。音乐艺术亘古以来在积年累月中变化，甚至迁徙她的河道，使人不复辨认遗迹；甚至在她的任何一个瞬态当中也无处不在流动。人们掌握了录音技术以后也仍然千方百计想听到现场演奏。因为任何一次的再演奏都是艺术创造的过程。即兴性和流动性永远是音乐艺术创造的生命和灵魂。

你可以一千次、一万次地诅咒音乐艺术的桀骜不驯、不可捉摸。她不允许你用摄影胶卷拍摄时对她作“定格”处理，一个休止符都不允许！（你是神仙也无法做到这一点。因为，连“休止”的本身也只能在运动状态中才得存在。）她在这一方面的吝啬，正好是她能够瞬息万变、深入细微、在人们的精神世界中慷慨施与的秘诀。

流水不腐！自然界的河流有干涸的时候，也有污染的时候，但是人类文化中音乐传统的大河永远未曾停止过流动；即使有时遭到了污染，也随即会有万壑奔泉融汇为荡涤垢滓的力量。我更要千倍万倍地赞美华夏民族音乐传统的长江大河。她在我们世世代代休养生息的辽阔领土上激起过无数绚丽灿烂的浪花。她不择涓涓细流，百川归海那样地容纳吞吐着华夏各民族的汗水、血、泪以至沁人肺腑的湿润气息。她的深邃足以汲取异地远域的清泉而不变水质；她的乳汁哺育过我们多少祖先，还将在新时代中喷放不已。她的千姿百态，或作高山流泉，或作水云激荡，安如渔

歌，静若春江，幽愤时广陵潮涌，咆哮时黄河怒吼，不一而足。这种千姿百态，不可管窥，也没有任何人能对她作人为的限定，因为这是历史的产物。中国的民族音乐传统是伴随着民族的命运长流过来的。急遽和激愤，舒缓或优美，人们的歌与哭，欢乐与忧愁，血肉联系那样地交融在这条历史长河之中。你要不知道他的流域有多宽广，河床有多深，流程有多长，你就无法理解她的丰富多采以及这种千变万化的来源。我曾长期地临河兴叹：不肯跋涉千里，怎能穷尽她的全貌？探流溯源，有多艰苦；浸沉出没，有多费力，而自己对她的无知又多可怜啊！

（本文原为田青《中国古代音乐史话》一书序言，
上海文艺出版社，1984年版）

古代音乐光辉创造的见证

——曾侯乙大墓古乐器见闻

中国是个文明古国，古代音乐的发达在世界文化史上是有名声的。但是，古代音乐的真相却被悠远的年代和难解的古代典籍蒙上了一层迷雾，难得在某些具体问题上弄得清楚。1978年，我们在应邀去湖北省随县以前，对于我国春秋战国之际音乐文化的状况确实也很难描绘出一个鲜明而具体的轮廓，但是一见曾侯乙大墓，见到大墓中的124件乐器，立刻就感觉到它们的份量。意识到这是中国古代音乐史上的重大发现了。曾侯乙是春秋战国之际在政治和文化上接受楚国很大影响的一个小诸侯国——曾国的君主。根据墓中楚惠王所赠送的一件镈钟上的铭文，知道这座大墓入葬于公元前433年，时间刚刚在战国开始不久。

感谢湖北省考古队在科学发掘工作中的辛勤劳动，使这座大墓的音乐文物，异乎寻常地、完整地被保存下来。它们是这样丰富，而且墓室的绝大部分又未经扰乱破坏，乐器的安放位置基本清楚，简直可以揣摩出一个诸侯国君主在宫廷生活中享用音乐的大致情况。

乐器主要集中在大墓的中室和东室（墓主人的主棺在东室），仿佛是正殿和寝宫的排场。首先引人注意的是铜、木结构的钟架，它承担了64件编钟和一件镈钟的5000多斤总重量，经历了2400多年，仍旧兀然矗立。分层由六个佩剑青铜武士托举着的巨大而彩绘精美的方木横梁，沿着中室的南面和西椁墙，为整个奏

乐的场面划出了两面边界。中室的北墙放置着一面双层青铜磬架。看来，典籍上所说的“诸侯轩悬”，指的就是这种三面布置编悬乐器的钟、磬乐了。磬架的架座铸成龙头鸟颈、兽身有翅的造型；钟架横梁的每端都有透雕蟠螭纹的青铜套；承重部位的关键底座是三个雕花的圆形铜座。青铜武士紧腰窄袖、仪容秀美，确是楚文化的风格。不用听钟磬的金石之音，只先观赏一下这些装饰艺术，就已经是颇饶兴味的艺术享受。

由于酒器放置在中室的东墙下，正对钟、磬架所构成的空间。可以揣想：那就是墓主生前与宾客共讌享的位置了。

钟架的完整，钟、磬编列次第的严谨有序，规模又这样庞大，这不但是考古史上前所未见，而且也是音乐史研究工作的重大收获。更难得的是竹木乐器保存完好的程度，它们提供了先秦乐器中一些过去未敢想见的实物。这类乐器，真是太难得保存两千多年了。

气柱振动发音的吹管乐器，过去在考古发掘中，只见有骨质的、陶土的和个别石雕的哨、埙、笛等为先秦和远古的实物；这一次却在曾侯乙大墓中见到了竹制的两件箫（排箫）、两件横吹的闭管乐器（可能是篪）和五件笙（残）。笙并不是单纯气柱振动的乐器，它又另有簧片振动的配合。从汉字的字源来说，“簧”字从竹，这座大墓在出现了笙的同时，出现了竹簧片实物。

我们见到曾侯乙大墓的弦乐器的时候，也是抚今追昔、浮想联翩。远在殷墟甲骨文中就有木上张丝的“乐”字。它的本义应当是乐器，后来才引申为乐舞的“乐”字。《诗经》中说过“琴瑟友之”，可是谁见过春秋战国之际的弦乐器呢？我国考古发现中见过的战国楚瑟，不但年代晚于这座大墓，而且腔体也已破碎；这座大墓的12件25弦瑟，却大多完整而且油漆彩绘都极为精工。

墓中又有十弦和五弦的乐器各一件出土。十弦乐器的形制很有特点，和它形制类同的琴属乐器，即使下推到汉代以后的文物，也是稀有的发现。至于那件五弦乐器，它制作精巧，彩绘繁缛华丽，更是前所未见。它有几分像“筑”，也不乏“舜之五弦”的可能，又弄不清它的演奏方法，也许竟是一件用来调钟定律的工具？

钟和鼓，自古并称。曾侯乙大墓中既有整套的钟，又有三种形制的鼓。虽然不能都算新的发现，但都具有很高的文物价值。其中的“建鼓”是殷、周一脉相承发展下来的乐器。它在装饰美术上的富丽，确是前所未见：顶上的羽葆虽然已经腐烂不存，但是只一件青铜架座就已看出它的精美华丽。蟠龙的透雕在铸造工艺上也是极高的。

单纯从古代典籍中了解先秦音乐的演奏实况，很难有一个形象而生动的概念。文献中乐器名目之多，使人眼花缭乱，弄不清日常用的究竟是哪几种。曾侯乙墓的乐器至少是提供了一类情况。全墓一次出土了上述这些品种共120几件乐器，其中并没有典礼场合用以起乐、止乐的“柷”和“敔”，这些乐器的布置和酒器形成一种配合关系，也许是一种宫廷燕享日常使用的乐器配置吧！当我们发现一件木雕工艺品鸳鸯盒在两翼上附有乐舞图案的时候，仿佛见到了曾侯乙宫廷中钟鼓齐鸣，佩剑武士翩翩起舞的宴饮场合。

这种往昔的豪华，是在阶级剥削的基础上建立起来的。数以吨计的青铜，不同工艺的各种乐器，一器一物也许就要穷尽工匠一生之力的工巧细作，其中要聚积多少财富并渗透着多少血泪啊！自有文字以来，历史上的一切民族文化就是在这种现实之中达到了高峰的吧？

文化的魅力总是伟大而久远。不论现实怎样严酷，人民还是

把自己的创造留给了后代。不能说不存在失传问题，往往失传得很严重。但是有些没有传下来的东西，幸而在考古发掘中也常常有所发现；甚至连转瞬即逝的声波，多少还能凭借物质而留有痕迹。这个痕迹，在曾侯乙墓的青铜编钟上，就留在它的大、小、厚、薄之中；在竹管排箫上，就留在它的长、短、粗、细之中。

我们在测音工作中初步判明曾侯乙钟的音阶序列之时，不禁惊得呆了！曾侯乙钟的总音域跨五个八度，64件编钟按照浇铸的不同花纹分成几组，它们的共同的音阶结构居然和现代的C大调七声音阶为同一音列。更引人注意的是不同组的编钟，在这基本七音之外又分别具有或同或异的变化音。它们合起来又十二律齐备，可以在三个八度的中心音域范围内，构成完整的半音阶。

历来，人们常常怀疑中国先秦典籍中关于旋宫转调问题的记载究竟是真是假，究竟有无音乐技术上的实质性意义，现在已经可以从实物实测的结果中作出解答了。

铜钟是不易朽坏的，作为文物而进行测音并没有困难。但是我们初次见到这座大墓中那些没有脱水的竹木乐器时，多么希望侥幸测定它们所能反映出的两千多年前的音响情况啊！结果就在未脱水的情况下发现，两件竹排箫当中有一件居然多数箫管还可以吹奏发音。

这是一个可喜的结果。和原先的预想相符合，它并不是清代宫廷中那种按律编管的体制。古排箫原来和传入东欧的排箫有基本相同的编管体制，它们是按音阶编列的。

在这座地下音乐宝库中出现的曾侯乙钟铭可以称做中国音乐史上意义重大的发现了。铭文有两千八百多字，全部内容讲的是春秋战国之际，楚、齐、晋、周、申等地和曾国本地各种律名、阶名、变化音名之间的对照情况。

战国开始不久就入土的这套编钟，反映出以前的年代中已经

在曾国的宫廷里演奏各诸侯国的音乐。过去人们对春秋年间“季札观乐”故事的理解，认为只有鲁国得了周王之赐才能演奏各国之乐。现在看来，春秋以后，这并不是个别现象。曾侯钟的铭文说明，由于各国律名系统和各种术语的差别，不进行比较就很难演奏别国的音乐。曾侯钟铭之所以产生，其必要性应该在此。

钟铭反映出了春秋战国之际各地音乐文化交流的实际，透露出那个光辉历史时代中群星丽天、百家争鸣的宏伟局面，还反映出了一种“离经叛道”的倾向。它违反了一般礼器铭文的惯例，不提家族和本人的功勋或所受眷宠；不讲什么上承祖先、下传子孙和万年永享的话，而是单纯只讲乐律。这不仅可以看出曾侯乙的为人，而且也反映出了某种突破旧传统的倾向的影响已经及于宫廷，隐隐约约看出那个伟大时代中正在酝酿着的一种新的思潮。

春秋战国之际，我国的音乐文化状况已经发展到什么样规模和水平？从乐器制作到乐律学理论已经有了那些先进的成就？包括许多细节的问题，都可以从曾侯乙大墓的乐器得到直接解答或启发。曾侯墓确可当之无愧地称做一座地下音乐宝库，它已成为我国古代音乐文化光辉创造的见证。

曾侯墓的音乐文物中最可反映出春秋战国间我国音乐文化的高度水平的，应以曾侯钟的乐律铭文为其代表。

曾侯钟乐律铭文说明：十二律的律名体系在不同的诸侯国之间，早在春秋时代已经存在不同的异名。可以看出其中有一个长期演化的发展过程。在世界乐律史上，以确凿的地下物证，书写出了光辉的一页。

铭文和编钟实物、实际音响的配合，说明我国音乐文化中的旋宫转调问题不止是确凿有据的理论，而且也是先秦音乐实践的卓越成果。

铭文中所使用的乐律学术语，在概念上表现出相当科学精密的程度。近代乐理中那些大、小、增、减，高低八度种种涵义，在曾侯钟铭中一般地存在着我国民族的、自己的独特表达方式。

此外，曾侯钟乐律铭文中所出现的种种名词术语只是约有不及三分之一的数量为过去已知。估计其中大量的材料在后世失传于秦火，这大量新材料的出现对于传统乐律史的研究必将起到重大作用，既有助于拨开历代乐律志中所存在的种种迷雾，也将有助于研究商、周以来，前所不明的乐律情况。

现在，中国人民正在面临着一个新的历史时期，从事着发奋图强的伟大斗争。曾侯乙大墓这座埋藏了两千多年的地下音乐宝库在这个时候出现，不能不深深激动人心。作为文史工作者，我们从曾侯乙大墓的音乐宝库中得到了一些什么启发呢？我们已经用这套极为完备的先秦古钟，试奏了采用和声、对位和转调技术来编配的乐曲——从根据古琴曲改编的《楚商》到革命年代产生的《东方红》。看来，古钟是可以发出时代新声的。中华民族的祖先曾经对世界文化做出过不胜列举的杰出贡献，难道我们不应该勇气百倍、刻苦努力，从往昔的种种创造中取得激励，在社会主义大道上迈开新的步伐么？

（原载《人民音乐》1979年第4期）

开拓新的研究领域

这些年来，我在音乐文物方面做了一些工作，在学习中得到一些认识。

搞中国音乐史研究，有三个最重要的材料来源：第一是历代文献给我们提供的材料；第二是考古工作给我们提供的实物以及从实物研究得到的材料；第三是音乐实践中存留至今的、活的历史材料。总的说来，我们在这三个方面下功夫都很不够。但是，比较得到重视的还只是文献的研究。最薄弱的环节是音乐上的考古研究；而通过现存的、传统的民族音乐来进行历史的考察，也还没有普遍得到音乐史工作者的充分重视。

从方法论上说，对待这三种材料来源或者说是音乐史研究工作的三种途径，应该看到它们之间的互相补充、不可偏废的关系；要把它们结合起来，根本问题就是调查研究。1977年，吕骥同志带着我们作了四个省的音乐文物调查。没有这次调查我们就不可能认识先秦编钟每钟发两个音的问题；而这在文献上却是没有记载的。调查后，回过头来再作文献的研究，又可以凭借从实物研究中取得的认识，从史籍中发现我们曾经忽略掉的字句以及它们的难以解释的涵义。反过来，《周礼》有成书年代问题，本来是可疑的；但是西周钟的调查和曾侯乙钟的研究却证明了其中关于西周不用商声和先秦已经运用旋宫转调技法的真实性。这个经验和当代文物考古工作的许多经验都告诉我们：乾嘉学派遗留下来的文献考证工作在方法上虽然未可厚非，但在我们的时代，

文献学本身却应该得到新的发展。五四以来，对待文献问题的尊古和疑古两种极端态度都应该在我们一代得到改正。

对于楚声的研究，文献给我们遗留的材料极为有限，而文物的研究充其量也只能提供一点点并不完全清楚的音阶、调式材料；只有从活生生的音乐实践中研究现有的传统音乐材料，进行历史的和形态学的探索，才有可能追源溯流，力求接近历史的真实。杨荫浏先生曾经通过研究西安鼓乐解决了南宋词人姜白石歌曲的译谱问题，就是充分运用了调查研究的武器，在新社会的条件下解决前人遗留问题的一个重要例证。

实践总是第一位的东西。要想教我们的音乐史从千重迷雾中解放出来，重新显露出它的有声有色的面貌，而不让它停留在书面上，停留在音乐文学史的阶段，仍然要仰仗调查实践。乐器实物的调查，音乐实践的调查，可以得到最丰富最生动的材料。这种丰富性、生动性往往是书本记载不可比拟的。问题是自己的根底浅薄，胆识不足，想要从书本的局限中解脱出来开拓新的领域，总会存在许多困难，并且涉及到边缘学科问题，需要学习，需要从集体互助和寻师访友中来寻求多边的密切协作与相互的问难研讨。

这次会议① 邀请了文史界的前辈和考古学者给我们作了学术报告；为了开拓新的研究领域，又有民族音乐研究各个门类中的许多专家参加了音乐史研究工作。这些可以说是中国音乐史学的一个新的起点，它必将导致方法论上的新的突破和各项研究课题的新的展开。对于我个人说来，更是一次极好的学习、提高和寻求协作的机会。

（原载《人民音乐》1980年第7期）

---

① 指1980年5月由中国音乐家协会、中国音乐研究所、中央音乐学院联合召开的“中国古代音乐史工作座谈会”。

漫谈音乐数据的电子信息处理

音乐和数学之间，有一种天然的联系；音乐和科技的关系，也很密切。人类社会产生了多样的艺术品种，如果从形态学（morphology）的角度来分析，恐怕这些不同的艺术品种中要数音乐艺术的物质形态和其中所包含的各种计量关系，与科技的发展最有直接联系。这不仅因为一部音乐史和乐器制造及其有关工艺的发展史密切相关；更因为音乐艺术本身最根本的物质手段就是音响——振动数、频谱、振幅大小、时值、……，音乐艺术的一切物质表现无非就是信息。

世界文化史上有些颇有兴味的现象。许多科学巨人，往往同时也是出色的音乐家或音乐理论家。从被称为数论之祖的毕达哥拉斯，到开过小提琴独奏会的爱因斯坦，都是例子。中国的古代史中也出现过何承天、沈括、朱载堉这样一些对天文、数学、自然科学卓有贡献同时也在音乐史上卓有贡献的人物。不好说这只是古代社会不重专业分工的现象。在中国现代史上，与培养科技人才密切相关的清华大学、上海交大，也都是以开展音乐活动知名并曾形成传统的高等学府。这些现象，都不偶然，说明音乐和科技、数理有一种天然的联系。

在世界进入电子时代以后，电子手段不仅用于科技的发展，它对于促进音乐艺术的发展就更有用武之地了。而电子手段进入研究音乐现象的领域愈深，还可以反过来愈加促进电子设备的应用能力（包括计算程序的设计能力）的发展。因为，在毕达哥拉

斯的时代，他还只能用形而上学的眼光来看待音响现象，而对人耳接受声波的实际感受状况几乎还一无所知，更不论现代的音乐心理学所提出的种种问题了。例如，当时还不知道人耳对音程的感觉并不是简单比例关系、而是对数关系等等。电子计算机的诞生，却为利用仪器设备研究音乐音响，提供了进入仿生学（bionics）阶段的可能。

这是极为必要的课题。因为，归根结底，音乐是给人听的，不是给机器听的。运用电子计算机来处理音乐信息，必须和人类的音乐听觉取得主、客观的一致，而绝不能片面相信数字计算的“准确”。仪器辨别音高的最精微之处，可以使音乐家无法做到。最天才的耳朵也许竟能辨别音分值中只差两个音分的音高；但是有这种耳朵的人也只能知道这两个音高有差别，而不能判断出相差几个音分。仪器可以辨别一系列的乐音，并记录下它们的各个音高；当旋律长度超过半分钟时，这种记录的音乐工作所需工作时间之少，又可以使记谱能力最强的音乐家望尘莫及、一直到瞠目咋舌的程度。但是，当设计者还没有“教”会仪器“懂得”音乐的内部规律，“懂得”高频和低频在人耳中具有不同音程感觉的倾向，“懂得”不同民族的音调间在同一级的乐音之音分值上可能存在很大差别时，电子计算机对于宫调和音名的判断也会用“准确无误”的数字把音乐家弄得啼笑皆非，而闹出大笑话。电子计算机解决任何一个学术领域的实际问题时，它的能力超不过设计者对于该专业领域一切知识的深度和广度的局限；只是在精密度和工作速度上，仪器可以超过人。人创造了仪器，为的是突破本身自然条件的局限；既不是、也不能完全用它取代自己。

谈到这里，已经说到电子计算机记谱的问题了，但是音乐数据的电子信息处理问题还有电声设备、电子乐器、电子音乐（附

带说明一下：社会上往往错认凡电子乐器奏出的音乐就是电子音乐，这是不对的。作为“乐器”，电子设备甚至可以用来演奏古典音乐，而电子音乐则主要是指现代音乐流派利用音响合成装置制造出来的一种电声音乐）等等。笔者愿意先从广泛一点的背景上作些探讨，最后再回过头来讨论记谱问题。

电子手段进入音乐艺术的领域，可以产生两种远景。一种情况例如：电声作为廉价手段取代了歌唱艺术，麦克风成了挎在歌唱家手上的、不可摆脱的“刑具”；计算程序取代了音乐艺术的创作，作曲变成了数字的游戏等等。人们最终将要惊呼，自己创造的物质文明，却在各种程度上毁灭着传统的精神文明。难道电子设备不该运用于音乐艺术么？当然不是这样。问题在于另一条道路则要艰苦得多、复杂得多，人们不能认为有了先进的设备，自己就有权利变成懒汉。因为无论在自然科学之间，在不同的艺术门类之间，在科技和艺术之间一切交缘学科的诞生，并不是轻而易举的。关键在于：掌握内在规律，从而打开广阔天地。

另种情况，我认为，电子技术运用于音乐艺术有极为美妙的前景。从电子乐器说，它应当丰富和提高世界上已有乐器的性能和它们的艺术品质，而不是把它们简单化。现在世界上还没有任何一台电子钢琴可以胜过斯坦威、史太因贝格等高级演奏用琴，要在音色控制、音量控制、力度控制、以及为演奏家在艺术上的敏锐感觉提供多种可能性的方面，甚至深入到演奏家的触键感等方面，赶上或超过这些名牌钢琴难道是不可能的吗？从电子手段的潜力说，它完全应当超过简单机械所能实现的效果，只是电钢琴的设计者目标过于简陋不过是把电钢琴当做一种高级电子玩具来处理，片面地以简单模仿琴弦振动的频谱反映为满足。而并未潜心研究钢琴艺术而已。否则，试想电钢琴在上述这些方面有所突破之时，我们的优秀的钢琴家就可以携带一匣折叠键盘，

一匣电子装置，上达高原，下赴村舍都可以通行无阻地进行旅行演奏了；作曲家们虽在夜深人静也可以戴上耳机即兴试奏，而不怕艺术创作的灵感飞逝了。从电子音乐的创作说，我们也无需惧怕世界上各种现代音乐流派竞以怪诞为能事的做法；难道我们就不能走自己的路，利用音响合成装置，创造出结合自己民族传统，符合时代精神脉搏的新音乐么？是做电子音乐流派的奴隶，还是把音响合成装置作为若干手段之一种，驱使它来为我所用，这是完全不同的两回事情。从高等音乐学府的电化教育方面说，那就更为必要了。世界上有许多未来的作曲家们在各个音乐院、系的作曲专业方面进行学习，其中有几个优秀生能在毕业以前，使他的交响乐队作品得到试奏机会呢？绝大多数的作曲学生只能在踏上工作岗位以后（而且还是其中的少数），才有了不是纸上谈兵，而是通过排练的实践检验，来真正学习"配器法"的机会。能不能设计一种使乐谱上的符号信息转变为实际音响的仪器，使这种人们久已渴望的理想转瞬即可实现呢？逆行的过程：使音乐的复合音响通过电子计算机解析为各个声部而同时给予记谱的过程，是要难得多的；使乐谱转化为音响，则要容易得多。因为我们不能给音乐下命令，要它的音响"标准化"到便利于电子计算机来记谱；但要输入标准化的乐谱，则是不费吹灰之力的。须知，新作品在交响乐队中排练，耗费的人力、物力极为昂贵；而这种可能做到的教学仪器，能给国家节约多少文化经费啊！虽然机器只能在教学上解决技术问题，而并不能解决艺术问题，这多少也可成为促进艺术上成熟的一个过程。

当前在国际上，以电子手段结合音乐艺术研究工作的最新成就之一，是运用电子计算机来解决不同民族的音乐记谱问题。这是一项非常复杂的工作，也是极为可贵的工作。因为它的出发点有着扎扎实实的、人类创造的文化传统的基础，而不是空中楼

阁。但要真正从这个出发点上来实现预期的目标，就比任意设计困难万状了。世界上有那么多不同的民族，在律制、音阶、节奏和节拍等方面，都有各种不同的民族特点，各种类型的滑音、情况多变的不稳定的音高，都需要在符合该民族音乐实际规律的条件下来确定它的确切音位。要使电子计算机真正具有辨认音乐并能记谱的能力，是要解决种种有复杂联系的问题的。可喜的是，目前已经开始有了颇为成功的例子。

笔者有幸于1980年参加了中国音乐家访日代表团，在日本大阪府国立民族学博物馆会见了藤井知昭副教授，并参观了他所领导的、“依据计量方法的民族音乐研究集体”的工作室以及电子计算机记谱的有关装置。藤井先生是民族音乐学家，在电子技术问题上和他协作的是从事情报工学专业的山本顺人先生。全部装置的运转情况是利用录象设备向我们介绍的。虽然我们并没有看到现场实际操作，但已了解到：他们的第一步，是把现场的（或录音的）唱、奏输入电子计算机，使音响的信息通过电子设备变成了由数字和字母来表示的一种符号；第二步又由这些符号变成五线谱的形式。而这全部过程，只不过需要几分钟的时间。我们见到了这种五线谱的样张。调高和时值的写法和一般五线谱是相同的；可贵之处是：当某些民族的唱、奏在音阶的某些音级上有特殊的音高情况时，电子计算机所记的谱又能在音符旁边标上特殊的记号，用来反映实际情况。藤井先生说，这第二步的五线谱形式，原先是需要音乐家从符号中翻译并写谱的，现在已经全部交给电子计算机来处理了。

通过口头介绍，我们还知道：现在世界上有三台类似这样的设备，其中唯一能够自动记写五线谱的则是日本的这一台。这一台计算机能够同时记录多声部的音乐，也可以按需要，指令它抄出其中某一个声部的分谱。此外，它还能对同一乐曲的不同演

出，细致地判别出指挥者或演唱（奏）者在音乐处理上的不同风格的差别。由于未见实际操作，未能做到更为详尽的了解，我们不知道这台计算机对于笔者在前文中提出的种种问题，究竟能解决到什么程度；但是它确实已能对实际唱、奏进行记谱工作，并兼有多种功能，这已是十分可贵的成果。

日本朋友的成功，既可以使科技界和音乐界感到兴奋，同时也可以给我们以启发。“世上无难事，只怕用心人”。难道我们不可以根据自己的技术条件和设备的可能，走自己的路，来创造中国的记谱仪器并推而广之，使音乐数据的电子信息处理，在记谱仪以外的各个方面，也能对人类文化有所贡献么？

“四化”贵于实践。当此1981年的新年，寄展望于中国的科技界与音乐界的合作。

1981年1月（原载《新技术应用》1981年第1期）

先秦编钟的回响

1978年，在被称为古音乐文物宝库的湖北隋县曾侯乙大墓发掘工地上，曾经举行过一场别开生面的曾侯乙钟试奏音乐会。当时，谁也没有预想到，这套出土的2400余年前的先秦编钟能够用它原有的全套设备，重新在祖国的大地上奏出美妙的乐音。

其后，这悦耳的古钟声，作为和平友好的信息，已经在世界上许多地方得到了回响。同墓出土的120余件古乐器（不计全部配件），也以它们珍贵的历史价值和科研价值引起了中外人士的多方关注。

久享盛名的小提琴大师耶胡迪·梅纽因访问北京时，参观了这批古乐器。当他亲耳听到编钟奏出七声音阶和完整的十二半音系列以后，惊愕地赞叹道："古希腊留存的乐器大都是木制的，已无法知道它们的音乐了。现在只有中国这些古乐器可以使人们听到两千多年以前的音乐。"他还看到曾侯乙墓出土的琴、瑟、箫（排箫）这些竹木乐器竟也奇迹般地完整无缺。当他得知排箫在初出土时，十三根箫管中的多数还可以吹奏出音阶之后，就越发加深了他的这种感想。国际上的一些著名指挥家，如西德的卡拉扬、美国的小泽征尔以及应邀来华与中央歌剧院合作演出《茶花女》的萨拉·考德威尔女士，都先后参观过这套先秦编钟，他们都表示了浓厚的兴趣，有的还与中国的有关研究人员进行了座谈。

日本艺术院的会员、名作曲家团伊玖磨从他的朋友、美术家

宫川寅雄的长途电话中得知曾侯乙墓乐器展出的消息之后，立即放下一切工作，由东京直飞北京，赶来参观。在参观时，他听到了一个真实的故事：中国音乐研究所1977年发现了先秦钟每钟可发两音的规律公诸于世后，曾遭到多方责难，被讥为无稽之谈。但曾侯乙钟的出土铁定地证实了这一有价值的发现。团伊玖磨先生豪爽地笑道："中国的古老文化中，的确有许多不为人知的珍宝和奥秘。"

国际上最先发表中国编钟每钟两音问题有关论文的，是美国的"北美洲中国音乐研究会"（全国总部设在伊利诺斯州）。它们出版的季刊《中国音乐》先后发表了中国音乐家和青铜器考古专家的专题论文《中国编钟每钟两音的奥秘》、《古中国的青铜双音钟》，并从1979年6月以来，连续数期登载了有关曾侯乙墓乐器文字报道、图片和论文摘译。

曾侯乙墓乐器中的五弦琴、十弦琴和二十五弦瑟，也引起了日本学者的极大兴趣。东京艺术大学音乐学部小泉文夫教授是一位多次来华的友好人士。他率领考察"丝绸之路"代表团回到北京、在即将归国的百忙之中，特地邀请了我国有关研究者共同探讨曾侯乙墓琴、瑟等乐器同日本"和琴"的渊源关系。国际知名的民族音乐学权威岸边成雄教授，1981年春天发表的《发掘出土的琴瑟》一文的结束部分，以"中国七弦琴的祖型"为小标题，又一次探讨了这个问题。他把曾侯乙墓乐器的发现称作"惊人的事件"。岸边先生把这篇文章寄来中国，同时提出了要在来华讲学时前往湖北省博物馆实地考察曾侯乙墓出土乐器的愿望。来信中他还把《从曾侯乙钟的调式研究管窥楚文化问题》等论文已在美国杂志上得到转译的消息告诉中国同仁。英国剑桥大学客座研究员、日本相模女子大学教授、曾以《东亚琴筝研究》一书知名的三谷阳子女士，1981年初春来中国自费旅行的目的之一，就是

访问中国音乐研究所的曾墓乐器研究人员。她谈到1980年在东京参加“东洋音乐学会”与中国音乐家代表团举行的那次座谈会，正是在这一场合，她听到了曾侯乙钟和七弦琴合奏的《幽兰》曲。至今，她对琴的泛音和编钟音阶的和谐关系记忆犹新。

1981年第一期《音乐研究》（隋县出土音乐文物专辑）发表了曾侯乙钟、磬的全部铭文（钟铭两千八百多字，磬铭及磬匣铭约八百字）、全套编钟测音结果的音分值数据，同时发表了我国音乐史学、古文字学、传统乐学和律学以及古乐器等方面的有关研究论文。新华社并为此发了题为《我国学者研究曾侯乙墓音乐文物获得可喜成果》的电讯。早在这些材料发表前的三年里，美籍华人学者周文中教授、法国巴黎大学凯撒玲副教授、加拿大不列颠哥伦比亚大学音乐系梁明越教授、在中国学习过古琴和中国古代音乐史专业的郭茂基（比利时）、拉法埃拉（意大利）以及蜚声国际讲坛的古琴家、古文字学者饶宗颐先生，或专程来北京，或寄以书信，不断询问着曾侯乙墓乐器的最新资料和我国对此的最新研究成果。专辑出版前，更有世界上许多学术界人士抱着先睹为快的心情加以期待。纽约市立大学音乐部研究生院的麦克·克莱恩教授特地委托国际音乐理事会副主席巴瑞·布洛克教授抢在材料发表前来到北京。克莱恩表示，曾侯乙钟的调律问题对他说来是“柏拉图式的圣山”，许多学术上的猜想一旦为这些即将发表的材料证实，“就是整个音乐声学史上的最惊人的事件”。并认为，这是“从来没出现过的、世间的最令人惊奇的发现之一”。

国际上所以对曾侯乙墓乐器如此关注，在于它的出现不断提出了许多有关音乐文化史、自然科学史中的新的研究课题以及对某些旧有的历史结论提出挑战。先前的文献没有出现过“变宫”（传统七声的第七级音）一词，因而有许多学者否认先秦使用过

七声音阶，认为文献中的“旋宫转调”记载，只是凭后人的典籍加以解释的。有些学者根据汉以后“只用黄钟一宫”的宫廷雅乐情况，怀疑《周官》有关记载的真实性；对于先秦律学的成就，学术界也疑心中国只是接受了古希腊毕达哥拉斯的学理；对于中国古代的绝对音高观念，也从未有过任何科学著作能够提出实际证据给予证实。这些问题，包括更深一层的研究课题，都因为曾侯乙墓乐器的出土而极大地改观了。

据悉，我国有关机构正在复制全套钟、磬，准备送赴世界各地巡回展出。而隋县曾侯乙墓地旁又在发掘着一座曾国墓并继续有乐器出土。许多有关中国古老文化的证物正在被不断发掘出来。环球之中，以世界文化作为一个整体，也日益发现并证实各国、各民族局部之间的紧密联系。中国人民和各国人民之间的传统文化联系可以追溯到古老的久远的年代。

（原载《文化交流》创刊号1982年1月）

侯马钟声与山西古调

讲点山西省的音乐。但是先从陕北人走绛州谈起。

冼星海在延安的时候搜集到一首流传晋、陕间的民歌《走绛州》，他很喜欢，后来还给它配上了钢琴伴奏。民歌本来就是人民的历史记录，要追踪这首歌调的历史情况，就很有意思了。原来陕北人走绛州大概是连续了多少年代的事，这首歌在流传中就有好些和星海的乐谱有大同小异的地方，走绛州联系着陕北和晋西南，这首歌的不同唱法就包含着两个地区的音调，而基本曲调总是相同的。

下面这一首，收集在1952年中央音乐院研究部编的《中国民歌选》中，里边有一种在晋、陕地区以外极为少见的音阶——在五声骨干音中缺少“角”音的徵调式：

1＝♭B 2/4

1·6 5 | 1·6 5 | 5 1 5 4 | 5 2 1 | 2 - |

一 根 扁 担 软溜 软溜 溜 呀 哈 哈！

5 1 5 1 | 5 1 5 1 | 5 2 1 | 2 - | 5 2·2 |

软溜 软溜 软溜 软溜 溜 呀 哈 哈！ 担 上 了

5·6 2 1 | 1 7 1 2 | 5 - ‖: 1 2 1 2 2 | 5 4 50 | 1 2 1 2 |

扁 担 要到 绛 州。 杨柳 青那个 花儿 红 兹各 兹各

5 5 5 4 50 | 1·2 5 1 | 5 2 1 | 1 7 1 2 | 5 - :‖

察啦 啦 啦 崩！ 哎 咳 哎咳 哟呀， 要 到 绛 州。

这首歌通篇不用mi音（“角”音），它是陕北人用陕北音调唱绛州呢？还是陕北人学了绛州调？不用、少用“角”音，在别处少见，却是晋、陕共有的传统。一般人熟知的《东方红》，用“骑白马调”，就来自晋陕边界的葭县。“角”音只出现两次，而只用在可以忽略的地方。

山西民歌当中不用或少用“角”音，倒是相当地多。左权民歌《苦相思》①是相当典型的例子：

2 = D $\frac{3}{4}$

2 2 2 | 5 2 5 | 1 7 2 6 | 5 - - |

山 药 蛋 开 花 儿 结 疙 瘩，

2 1 7 | 2 6 7 | 5 4 6 | 5 - - ||

疙 瘩 亲 是 俺 心 肝 巴。

从地区的特点来继续追踪，就会发现，这在山西省绝不是个别的例子。甚至于北至河曲，许多曲调当中即使出现了“角”音，也常常处在可以略去的、或作装饰音、经过音使用的不重要的地位。河曲的《掀船调》简直就可说没有mi。

这是地域的特点，那么从历史传统上追踪，它和古晋国的传统音调有没有关系呢？也许会有人怀疑这是海外奇谈吧，难道先秦就有了录音机，或者有谁发现了先秦的乐谱？

但是，幸而到现在太原市山西省文物管理委员会的库房中还珍藏着一套先秦的侯马古钟。这一套青铜编钟是1961年在侯马十三号墓中发掘出土的。省文管会的同志们根据同墓的其它器物，认为这是春秋中晚期的制作。侯马是晋国的古都之一，墓葬的人

---

① 见《中国民歌》。音乐出版社1959年版。

土年代大约稍晚于中国音乐史上有名的晋国乐师——师旷的活动年代，这就很有意思了。

这一套编钟和当代音乐考古工作的一个有意义的发现有关。事情是从1977年初春吕骥同志率领中国音乐研究所考古测音小组来到太原开始的。这次调查以前，人们并不知道先秦古编钟一般除最大一件也许别有情况而外，各种按不同部位都可以发出有规律的两个乐音，过去，中国音乐研究所的同志们在工作中曾经觉察到先秦编钟的双音现象，但从来只当作偶然性看待，而不知道这是按一定规律有意识铸造和调音的结果。

侯马古钟的音阶当中没有mi，山西的传统民歌中也有许多不用mi的调子，这是很难把它当作偶合的事例来作解释的。因为do、re、mi、sol、la也就是宫、商、角、徵、羽这五个音在一般的地区都是全用的；已经出现了fa，甚至还出现了si，却仍不用mi，就过于特殊了。这个问题说明；山西省的地方文化有深厚的历史基础，历数千年而传统犹存。陕北也有这个传统，恐怕和秦、晋以来的文化历史现象有关。

人们常常从儿孙辈的一言一笑当中认出了祖父。从生物学的观点说，这是与染色体有关的遗传基因问题。其实，社会文化历史何尝没有多种千丝万缕的联系。民族迁徙了，既会把老传统带到新的地方，也会在原地留下痕迹。地域在战乱或各种历史变迁中甚至会换了主人，但总有留下来的土著居民，一定历史阶段中总有自然环境所约定的社会经济条件迫使新的居民遵守本地的生活风习。讲文化传统，总离不开民族的、地域的特点。山西省是古三晋之地，先秦的晋国之乐一直到社会主义时代，仍然存在着至少是局部的、形态学上的传统联系。在这个历史现象面前，我们应该怎样对待自己的民族文化传统，难道不是发人深省的吗？

（原载《并州文化》1982年第8期）

知其不可为而为之

——《中国音乐辞典》编撰有感

辞典的编写工作应该是该辞典所涉及的学术范围内一切有关研究成果的总结。它所涉及的研究成果，还必须得到社会承认，才得立“目”、提“要”、成“典”。

中国音乐辞典的编辑工作，至今并不充分具备上述条件。我带着这种认识，而又贸然接受了分编委的工作，而且自己又下笔写了过多的、使人头疼的释文。这真是个极大的矛盾——无非是打肿脸充胖子，知其不可为而为之。这是因为在同志们的鼓舞下，愿意作点力不从心的铺路工作。

“不可为”有各种情况。第一是空白项目多。如乐律学问题、古曲式问题、历史人物的评价问题中许多有关辞目都属无人研究的领域。第二是旧说可疑、明知有误，但无新说可据。如“太乐掌雅乐，乐府掌俗乐”之说。第三是众说纷纭、从无结论。如“俗乐二十八调”。第四、涉及文史研究中许多未解决的问题。如历代尺度难于考订，因之历代黄钟律高亦有可疑。……“不可为”的理由，实际还多得难于列举。

既“不可为”、又要“为之”，就出现了下列情况。第一，从定框架、立辞目起，就出现了许多大大小小的研究项目、研究课题。第二、这些项目和课题中，前人有研究，只是未下过综合分析工夫的还比较好办。如“雅乐”条、“鼓吹乐”条，哪怕是水平不高、文字条理不清也算对付了。有些弄不清的项目如有关

律、历关系的辞目，弄不清的词语如古律学中的“含少”，只好避而不谈。但它既是专业辞书，哪里都可避得开呢？第三，既无现成的东西可抄、而要研究，行文就很难照辞典规格办事；但又不许写成论文，未免咬着舌头说话。第四，有些东西如属俗乐的“四宫”问题，明知其然也未得社会认可，只好避开明确结论。第五、又有些东西，如戏曲音乐的宫调问题，在当代的音乐工作者中其实存在不同看法，编者比较不同的说法，认为可以决断时，就决断了。第六、由于前述种种问题，单纯客观引用学术界已有成说，这部辞典是无法成书的。或在选材、或在结论、有隐有显，编写工作中难免有自说自话的主观的“独创”的成分。不过是尽量做到明示材料出处，等待读者裁决而已。

这部辞典，全书中大约或多或少也都存在我根据自己这一分编范围所说出来的上述一些特点，不过我只敢说是自己的感受罢了。

经历了这一阶段编写工作，我想：辛劳在于这部辞典带有“开创性”；缺点和问题，也在于这个“开创性”。因此，从个人说，将来难辞谬见流传之咎；但希望知者能知其难，能把它当作一个工作过程来看，先有了批判对象，将来总会有成熟的中国音乐辞书吧！

（原载中国音乐研究所《辞典工作通讯》1982年第六期）

听“华夏之声”音乐会随想

“华夏之声”和各民族的共同创造

听说有人仿照“哈尔滨之夏”的命名例，把“华夏之声”解释成：华北之夏的音乐会。这也许是说玩笑话，不见得真是出于对民族文化历史的无知。但是，真正要把一部中国音乐史当做中华各民族的共同创造来看待时，恐怕还确实是存在许多误解的。

一种情况，是把整部中国音乐史仅仅当作汉族的音乐史；另一种情况是反过来把历史上音乐艺术的繁荣发展阶段完全强调成汉族接受外来音乐的绝对影响。后一种看法在隋唐燕乐的问题上，好象在最近这两年也还算得一种时髦观点。其实，我很怀疑这两种看法究竟有什么本质的不同，因为共同点十分鲜明：都不知道华夏之声是为何物。

中国各民族，统称华族或华夏民族，其间存在着血肉联系。内部各族间自有区别，但就汉族而言时，有那一位汉族同志真能宣称自己的血管中流动的只是纯而又纯的汉族血液呢？文化的联系就更是这样了。有看得出的，也有看不出的。《十面埋伏》开门见山第一句，一定完全是汉族的音乐吗？把隋唐燕乐几乎说成百分之八十是外来因素，那么怎么看待隋唐燕乐的直接继承者——宋元以来的戏曲音乐呢？（直到清代，在戏曲音乐中还在沿用着“中吕宫”、“仙吕调”……等燕乐调名。）你又能从宋、元戏曲音乐中找出几分你所想象的那种“外来因素”呢？

旧史的记载中有很大程度的片面性、主观性，也有许多矛

盾。我们这个时代的人读史，不能不加分析地跟着古人跑，跟着几十年前的“汉学”权威论点跑。再说，不去分辨古今“国”“族”的内外之别，不理解它们在不同时代中的内涵差异，不考虑不同社会发展阶段的历史道路，还能够在实事求是的基础上讨论问题么？

在这次音乐会中，听到维吾尔族青年歌唱演员迪力拜尔演唱白石道人姜夔的《杏花天影》，引起了浮想联翩。她的演唱是一个证据：华夏各民族之间，是有共同的文化传统、共同心理状态和精神气质的联系的。汉族歌手中真正理解白石歌曲的人不见得比她唱得更好；反过来，不理解白石歌曲的汉族歌手比起她来倒象是个外国人一样。区别不在维、汉，在于是否掌握我们华夏民族传统的精神文明、气质和风格。

七十年代初，北京有过一次中国音乐简史的编写活动。初稿传到民族学院征求意见时，在兄弟民族学员中引起过一些反应。有的同志见到史中有他这一民族的专节，就十分忻悦；有的翻遍全书未见提及他这一民族，悲伤得落泪痛哭，不相信自己这一民族对中国音乐文化没有历史贡献。汉族同志们能够自发地体会到这种热爱祖国、热爱本民族的强烈情绪么？作为编写者之一，我深深被这种爱国情操震撼了，同时也震惊于自己对“华夏之声”的无知。难道一部中国音乐史能够从体例上单独剔出某些兄弟民族来另立章节么？因为从体例上这样作，那就意味着：凡非另立章节标明为兄弟民族者，就只是汉族的音乐文化史。当然这远远不是历史事实。笔杆子多半在汉族同志手中，我们可曾知道，这只笔的份量轻重？

当然，这不是说华夏各族之间并无贡献大小之分，只有“联系”而并无“区别”，各兄弟民族在音乐上的丰富多采是一个不可忽视的问题。据李西安同志说，音乐会原先是准备安排诸如十

二《木卡姆》这样的歌唱节目的。只因客观原因，这次未能实现。音乐会的主持者事先想到这一点，我想这是很好的。

真古董和假古董

真正能反映华夏风貌的古代歌曲究竟是什么样的呢？可惜音乐艺术是个“时间的艺术”，中国的民族音乐长期以来主要又脱离不了口传心授的特点，它是长江大河这般地流过来的，要在吴淞口找出某一滴水确系来自金沙江，可真是太难了。因此，有的同志甚至于不相信我们可以相对地再现古曲，从哲学的思辨上说，音乐艺术是永远不能有绝对再现的；从艺术实践上说，我们把不同时间的演奏、演唱（再创作）看作音乐作品的再现，事实上它们只是各种不同程度的、相对的再现。当代人用现代钢琴演奏的《热情奏鸣曲》，难道就百分之百是贝多芬那个时代的原貌吗？

古董有真、假。我认为凡是基本上能算得相对再现的古代歌曲，形式不悖、精神不违，历史主义地审查它以后，对于音乐艺术说来，那就算得真古董了。否则，又何从谈论什么“华夏之声”。

这当然涉及许多学术问题。

第一个问题是着眼于“保存”和着眼于“发展”的两种观点的争论。“保存”派认为应当原封不动：从内容到形式、从传授方法到演出的安排都不容许任何细微的变动；耽心一有变动就要导致民族传统的绝灭。“发展”派认为没有发展就不能保存。文化应该是历史的“火车头”而非“博物馆”。

国际上，民族音乐学界普遍对我国的上述现状存在着迷惘和不解。从我们国内说，除了在研究机构和创作、演出单位之间存在一些不甚尖锐的分歧之外，这似乎还没有成为一个引起充分重

视的理论问题。

据说，“华夏之声”音乐会还将一系列地逐年办下去；年内还可能有民族音乐学学术会议的召开。可否借这个东风，就上述问题展开一些讨论呢？

各执一偏恐怕是要不得的。上述两种观点，实际产生于不同角度和不同目的。我认为在做法上应该允许两种方法的同时存在，它们原是互为表里的一对矛盾，存则互利，缺则两败。为了在思想上明确认识，恐怕理论上的探讨已是刻不容缓了。

第二个问题是怎样弄清古代音乐的真实面目(包括“形态学”上的具体研究）。问题在于有关的音乐史研究以及相应的文史研究缺少大量的务实的工作和深入的探讨；在于有关传统乐律学的整理研究、琴曲打谱工作和各类古谱的解读研究。近年来，在译谱问题上已经逐渐出现一个小小的热潮。这是好事情。缺点是单纯着眼于技术问题，攻符号关者多，而能深入追踪文史背景者少。更重要的是“双百”方针的真正贯彻。轻易下结论和一家言的作风如不有所改善，恐怕是很难准确地探索出古代音乐的种种隐秘及其有待阐明之处的。

第三涉及表演的问题。这里也有理论问题需要研究，诸如戏曲音乐的表演理论是否可以通用于歌曲音乐的曲调处理？甚至于是否可以一般地通用于戏曲音乐？这类问题弄不清楚时，也有可能把古代音乐弄得面目全非。

“陈”与“新”

“华夏之声”音乐会中，似乎应当安排一些不加雕饰而基本保存原有风貌的古代歌曲。这恐怕不能看作是民族音乐研究者的职业偏见。因为群众有不少机会去阅读古典文学的原作，到博物馆、展览馆、甚至其它场合去欣赏古代美术作品的原作，却没有

机会在音乐上得到同等待遇。即使偶有古代音乐的译谱出版，难道能和画册相比吗？我看谁也没有本事能教中国的公民们都象“读画”那么容易地来使用“内部听觉”。说真的，这个权力是操在音乐家、电台、唱片公司和演出单位的手中。你不让他听，却又怪罪群众不懂得欣赏民族音乐，反过来成为自己不做的理由，这恐怕不大公平吧！再说，专业的音乐工作者们“一手伸向古代”，何其难啊！

我想“言其极”，认为凡是有根有据的古曲，只要是好作品，那怕是残篇，也应给予演出、广播、录制唱片的机会，残缺了的古画，愈残愈显其古，反倒值钱；断了胳臂的菩萨像（甚至是缺人头的），包括外国的维纳斯，原样复制，被称为不可修复的“残缺美”。唯独音乐在这方面不值钱。这不是说空话，而是言之有据的。例如阿炳亲手弹奏的《龙舟》，被粗心人不小心在原版钢丝上把开头一点消了磁，电台还因为它有杂音，从此就被打入地狱，见不得天日了。阿炳不可复生，这段录音算得稀世之宝了吧？至于“杂音”问题，我就常被音响导演或录音师们的观点弄得大惑不解，不知道发行音乐作品是应该给人听音乐呢，还是给人听“音响”？几曾见古画的欣赏者因为绢纸发黄，或是青铜器的鉴赏者因为铜绿斑驳，就把它们打入了次品？！

给点机会让现代人听听传统古曲是必要的。这种必要性的重要方面之一还是借鉴来创造我们自己时代的、民族的音乐。“华夏之声”音乐会大概是出于这种目的，给我们听了一些依据于古曲或古诗词改编、创作的作品。

听众的议论显然反映出不同的听赏角度：有人立足于传统风格，有人希望出点新意，也有人想看看：在技术手法上刻意求新，究竟能做到什么程度？

一部分听众喜欢王震亚改编的古曲和王迪依陆游词所写的古

风曲调。前者谨慎地应用外来技法，功力深厚，古调和新的处理手法间浑然无迹，意在便于现代人欣赏传统音乐。后者朴实无华，在众多的刻意求新的作品中反而显得印象鲜明。

一部分听众又喜欢黎英海那样让现代人吟诵古诗的“唐诗新解”和金湘等创新幅度颇大的作品。

我以为大体上分为这两类的尝试和努力都是无可非议的。从“华夏之声”的角度来讨论继承民族艺术的优秀传统问题，传统的民族形式未必旧；最现代的手法也未必新，关键却在于我们能否从传统的深厚基础中吸取出新的精神力量。反之，在这个基础上引进新技术和新手法也就未必一定会脱离我们的老传统。金湘的《冬歌》不象宽袍大袖那样地完全采用古代服饰，但是它是我们民族的歌：“渊冰厚三尺，素雪覆千里，我心如松柏，君情复何似？”情感真挚的旋律和一字一音摧心撼神的伴奏和弦能叫人屏息而听，这是我们华夏民族的特有心理素质在起作用。古诗词中坚贞不移的形象被作者抓住了。他懂得诗，也理解中国古诗的形式及其简洁、单纯所能达到的感人力量。

老传统在文化现象上，常常要变成新事物。中国文学史上有过“文起八代之衰”的古文运动；欧洲文化史上有过“文艺复兴”，它们都不是不折不扣的返本归原。如果只出于返本归原的目的，那么中国历史上就有教训。宋、清两代有过复古潮流，不过是造成许多离古甚远的假古董而已。反过来，一味求新，把蛤蟆镜贴着洋商标当做新事物，即使一天三变，恐怕也永远赶不上人家那个“时髦”。

不知道什么时候起，曾经模糊地把古代文化当成洪水猛兽那么可怕，沾不得边。谁要离开老传统远一点，仿佛就象真地靠近了“推陈出新”一步。其实，“推陈”并不是不要传统；“出新”的主旨原本也不在形式。韩愈的古文运动也好，欧洲的文艺复兴

也好，他们对古老的优秀传统都是下过大工夫的。下了工夫干什么？目的在推齐、梁绮丽之风的“陈”，推经院哲学之“陈”。它们的“新”，新在唤起人民来创造新的时代。

形式之新、手法之新，实际上是在内容之新的诞生之时，与生俱来的一种必然结果吧！从这个角度来看“新”，我们需要从老传统中寻觅建设社会主义精神文明的宝藏。“华夏之声”音乐会的举办，把老传统拿出来，要用它促进新事物的成长，这是可喜可贺的。祝愿主持者和参与创作、演出活动的同志们在心中都挂上一本帐：要推掉什么“陈”？准备出什么“新”？这其中应当存在着我们这一代人的共同的奋斗目标。

（原载《人民音乐》1982年第8期）

雅乐不是中国音乐传统的主流

有人以为雅乐是中国音乐传统的主流，并且把近代的孔庙乐当作雅乐的一种规范，以为中国的传统音乐就是如此。这是由于历代乐志偏于宫廷雅乐的记载，在国际、国内学术界造成了错觉。再者，孔庙乐更不是中国传统雅乐的典型。因为，古董有真假。历史上，特别是宋代、清代都曾根据自己心目中一种"古雅"的模式，仿制过古董。艺术品的仿制、摹制，高手也可传神、也可乱真，但毕竟经不起鉴别。好的摹制品，譬如唐人摹写的神龙本《兰亭集序》，虽不是王羲之真迹，至少还是唐人笔墨的艺术品，也还真有点魏晋笔意；但是如属看不见原本的臆想，出自末流乐官的拟作，就实在叫人不敢恭维了。一整套二十四史乐志充斥着雅乐的乐议、乐章材料，本意是要尊为神圣，不料记载愈多就愈加露出马脚，看出一部"瞎子摸象"的历史：乐官引经据典骗皇帝，近臣代表皇帝骗乐官，乐官之间互相倾轧、掣肘，进而联合起来共同欺骗民众。假古董的来源如此。至于假古董的再仿制——孔庙乐（多出自末流文人之手，如果出自末流乐工，那倒也许会略好一点的），就更不足论了。

有一种看法，认为雅乐在中国音乐的传统中具有普遍性的典范意义。仿佛形成了两方面的固定不变的典范法规：内容、风格上说是要讲诗教，"温柔敦厚"，"啴（chǎn，舒缓）、谐、慢、易"；民族性、形态学上说是要讲五声音阶、"华夏正声"。这无异是说中国音乐传统这条长河历来受着儒教大神各种符咒的

禁制：河槽自有统一规格，不许泛滥也不许加快流速；地势和流向自有稳定格局，不许高下成瀑也不许形成疾如奔飙的漩涡；水质自有一定配方，不许渗透、蒸发、流失，也不许注入新泉。

无奈天神和人间之王都不曾具备这样的法力。因为思想感情这个领域往往由不得外力的约束。广西河池有一个民间歌手就曾带着布衣傲王侯的自豪感嘲笑过限制他的一位县太爷："天上大星管小星，地上抚台管军门；只见知府管知县，哪个管得唱歌人？"

固然，统治阶级的思想就是占统治地位的思想，但历史发展规律对于历代的封建统治者说来却并不总是尽如人意的。所谓正史中尽多冠冕堂皇的理论，字里行间却总要透露出真实的历史进程。纵观一部中国音乐史，即使单论雅乐，只看统治者的真实爱好和倾向，也未必就符合前述那种拟想的雅乐规范。宋以后的人以为音乐越古越雅，其实宋以前的雅乐恰恰不可以想当然那样地来主观拟定它的面貌；不用说宫廷与民间诸种"俗乐"和原本包含"胡乐"在内的华夏各民族的音乐了。

我疑心雅乐规范论者并没有读过多少中国的史书。因为先秦雅乐在纪元前433年的曾侯乙宫廷中已经没有多少地位（曾侯用的多是本地的和楚、齐、晋、申等诸侯国各地的音乐）。过去的人即使不知道这个事实，也会从有关今乐与古乐、雅颂之声与世俗之乐、有关魏文侯、梁惠王、齐宣公等记载中知道不少实际情况。要讲秦以后的情况，可举的例子就十分具体了。汉代"乐家有制氏，世世在太乐官"，应该是传授先秦雅乐的一个音乐家族，但只知敲敲打打、摆弄点姿势，却讲不出道理、无法传得下去。汉武帝时真正定郊祀乐的倒是一个以俗乐、胡乐见长的李延年。魏、晋以后的雅乐，在北朝自然"杂以胡声"；被隋文帝称做"华夏正声"的"南朝旧乐"又怎样呢？其实南朝宫廷音乐以及

豪门贵族私家养伎的音乐中都存在俗乐和胡乐的相当优势和影响。《南史》甚至明说雅乐都在使用着俗乐的“清商音律”。人们一般地容易贵古贱今，舍近求远。隋文帝心目中的“南朝旧乐”也不过是想当然而已（或者出自排斥北周乐的政治目的，因而强作一说）。《南齐书》就说王僧虔“留意雅乐”，因而热衷于建议驻外使节去北方搜寻“鼓吹”。陈后主还真地派遣宫女学习了“北方箫鼓”。妙在南、北互相欣羡，实在不好把隋文帝的话就当作确论。最有意思的是唐太宗李世民，他在论及音乐的社会作用时竟公然宣称“治政善恶，岂此之由？”因此一个时期连西凉乐部的《庆善乐》以及“发扬蹈厉”、“声震百里、动荡山谷”的《破阵乐》，也都用为宗庙乐，成为雅乐的文、武二舞。《旧唐书·音乐志》追叙“隋氏始有雅乐”又说：“隋世雅音，惟清乐十四调而已”。可见隋文帝所强调的“正声”，其实却是俗乐。

这些都是载在所谓正史可以信手拈来的例子，可有几分之几符合雅乐的规范之说？

再说宋以后的雅乐。姑不论君主们的实际兴趣只在歌舞百戏和戏曲；就雅乐的本身而言，恐怕也不见得全合“中正和平”的五声规范。朱夫子（朱熹）可谓是儒家正宗，他倒力主用全七声。他所介绍的一部假古董，所谓赵彦肃传的《大唐开元风雅十二诗谱》虽然从宫调上已经露出马脚，实为宋人伪作；但既兼用二变（七声中的变宫、变徵）就足见宋人也不以雅乐限用五声为然了。明代的朱载堉《灵星小舞谱》用〔豆叶黄〕配《击壤歌》，应该是古雅的典型，那里边的七声却绝非五声离调的结果，而是真正的七声音阶；况且天然流畅，活泼而富有生机，比起后世的孔庙乐真有天壤之别了。

雅乐的范围，认真说也还并不限于祭祀天地的郊社之乐和祭

祀祖先的宗庙之乐。国际上有的研究者常常忽略宫廷仪礼以及军事大典中所用的鼓吹乐也属雅乐范畴（明、清两代宫廷朝会和宴飨所设之乐都属此类）。即使在最讲复古的清代，帝王们也明白：拟古的雅乐最多可用于郊、庙活动，那是礼仪参加者不得不忍受假古董的催眠效果之时。至于军事大典，就要讲点"士气"；朝会、宴飨、巡幸也不好全无"生气"。从今存清代卤簿大乐，铙歌乐的乐谱看来，多少也还像个曲调的样子。乾隆敕定的"凯旋铙歌乐"中有一首标题古雅得够意思的《辟雍》①，倒还是真正的七声而且有点庆功的味道的。

雅乐，仿佛确有经典规格。但从头到尾查一查中国音乐史中的历朝雅乐，实则随代而异，流变万端。古人说："文无定法"，不但音乐艺术的普遍规律如此，连不大称得起艺术品的雅乐也是如此。雅乐在封建社会中，名义上颇受统治阶级的重视；实则艺术水平甚低，从来只被当做"礼"的附庸，更谈不上是否可能成为中国音乐传统中的主流。至于现代残存的孔庙乐，它是脱胎于假古董——拟古的雅乐的再度仿制品，实在不值一谈了。

（原载《人民音乐》1982年第12期）

① 读音为 dì yōng，先秦语词，意为王家学院，用在铙歌乐中有颂扬武功、推行文治的意思。

复制曾侯乙钟的调律问题刍议

文物的复制品，有精粗之别。高手的作品可以乱真，但从来也是只讲器形，不讲功能。鼎是用来煮肉的。复制的鼎可以精到骗过专家鉴定，但不能真地架起火来烧；否则就会暴露作伪的手法。复制越王勾践剑，也许能把金相特征都表现出来；但不能合理地要求它也和真剑一样锋利。现在我们复制曾侯乙钟，却要求它象原钟一样也可以用来演奏乐曲。这就给文物的复制工作提出了一个全新的难度很高的课题。关键性的问题之一，就在调律。

一、铸钟和调钟

商、周青铜乐钟发展到西周中晚期以后的编钟，已经形成为按照一定的设计调律，在铸造前即要预期它的音的效果的成组青铜乐器。

冶铸工艺过程中，“钟范”（即模具）作用于钟的形制、几何形状、尺度；“钟鼎之齐作”用于钟的合金元素的比例和重量；按处理的过程又作用于钟的金相组织情况；这几方面又共同约制着钟的音响效果。其中，钟体发音部位的厚薄对于先秦编钟正鼓音（隧音）、侧鼓音（鼓旁音）的基频具有重大影响。

冶铸的工艺过程结束后，应已大体上取得或接近了预期的音响效果。在一定幅度内偏离原设计时，还可以磨刻发音部位的内壁来进行音高的调整；偏离幅度过大，不可调整时，就叫做“钟不调”。《吕氏春秋、仲冬纪》：“晋平公铸为大钟，使工听之，

皆以为调矣。师旷曰：不调，请更铸之。”这就是说，这套大钟的发音和预期的调律标准已经偏离过甚，已经不能依靠磨錽来解决，只有重新铸造了。

调钟的工艺过程就是磨和錽。“錽”（yǎn），就是刮削；磨就是精细的水磨工夫。先秦钟内壁少数略见锉痕，是錽的遗迹；多数十分光滑，是磨的结果。历代宫廷乐工中专有磨錽工，就是专干这件工作的。磨錽是极为精细的工作；一边磨，一边比照预定的律高进行测试，直至音高吻合为止。《新唐书、礼乐志》说高祖命张文收、祖孝孙“吹调五钟，叩之而应”，说的就是这件事。为了调钟，一般在铸钟时对发音部位的钟壁留有一定厚度，以便磨錽变薄而接近音高标准。磨錽过分，音高低于原定标准时，虽然也可改为磨錽钟口来缩短钟体长度，但也难过多的补救，因此，这是一件精细而不能操之过急的工作。唐肃宗时曾为旧钟重新调律（并非新铸），还用了二十五天才磨錽完毕(《新唐书》：“帝以为然，乃悉取太常诸器入于禁中，更加磨錽，凡二十五日而成。”)。据《旧唐书、音乐志》，这“二十五日而成”的并非全部“太常诸器”，而仅为“一部”：“二十五日，一部先毕，召太常乐工，上临三殿亲观考击，皆合五音，送太常……。”这里所说的“一部”，是十二件；即使承袭了隋代清乐编钟的制度，最多也不过是十六件。唐代的钟制，一般以十二钟应十二律，而每钟只调一音。这次调钟是用“汉律”的太簇（大约是$^{*}f_{+}$）为“魏延陵律”的黄钟。这两律如果是正好相当的话，对于非平均律的律制来说，也不需逐律都要调整，是以说明磨錽所需的时间之长。

铸钟和调钟的难度还在于保持乐钟的优美音色，只照顾基频的准确，而作过分的磨錽时，即使磨錽部位的钟壁厚度仍有余地，也不可避免地会引起钟体几何形状的改变。这往往会影响到基频

上方各个分音发生频谱变化，导致音色变劣，或者发出与全组编钟各音迥异的特殊音色而不可调和。《考工记》中所说的“已薄则播”应该就是说的这类情况。

二、曾侯乙钟原件的调律标准何在？

曾侯乙钟的复制品应当依据什么标准来调律呢？

这个问题若只说是依据原钟，就会简单化得经不起追究；问题在于怎样判断曾侯乙钟原件的调律情况。

第一，曾侯乙钟的原有设计音高是有铭文可作说明的。但是，如同所有先秦编钟的铸钟、调钟过程一样，它的设计音高和铸、调所得的音高之间仍然存在一定距离。尽管曾侯乙钟的音准情况在先秦钟之中已经达到比较杰出的水平，但距离铭文所显示的乐律学的计算水平仍有一定差距。这就存在一个以何者为准的问题。

第二、即使我们排除了铭文所示的乐律学的音高设计意图，仅以原件铸钟、调钟后所得的实际音高为据，也还要考虑到，曾侯乙钟在经过两千多年自然时效中的变化以后，必然要影响到钟体内应力的变化和各种不同程度的锈蚀等情况，以致影响音高差值的问题。

第三，即使我们根据现有高低各个音区各个乐音的音高大体基本准确的情况，判断出两千余年来的音高变化可以略而不计，也难仅据现有实测高音定出绝对的标准。因为编钟是具有复杂的几何形状的板振动乐器，叩击位置（即音响的激发点）略有上下左右的移动，都可能引起基频的一定程度的变化。现有的三次实测音高的数据事实上存在着一定幅度内的差别，主要原因在此，而不在于测试手段的变化。此外，温度条件变化也常常会影响到同一音高得出不同数据。这种情况不仅可以从东南亚各种铜制乐

器测音报告的各种国际资料中得到证实，而且我们通过曾侯乙钟的试奏活动也曾多次发现在旋宫转调时选择叩击部位，探求合适音高的秘诀。仅据一次测音结果，便否定其它各次测音的准确性，并不是科学态度，我们应该承认编钟作为测试的对象，它本身的各个基频原本就存在一定变化幅度。

结论是：为复制曾侯乙编钟制定调律的标准时，无论选择原件的乐律学设计音高为准，或以现有实测音高的数据为准，都应该容许一定幅度的差异。

三、复制钟的调律要求问题

复制编钟和仿制编钟之间存在原则区别。

现代人仿制曾侯乙钟，甚至可以考虑选择平均律作为调律的标准；复制曾侯乙钟在调律问题上却不允许这种自由选择，而必须以原有的客观标准作为准则。

这种客观标准存在于曾侯乙钟铭所显示的数理逻辑之中，就是这套钟的乐律学设计音高。这种客观标准存在于曾侯乙钟现有实测音高之中，就是它的实际音高。1982年取得的复制研究成果采用了第二种客观标准即现有的实测音高作为调律的依据。这是因为，学术上对于曾侯乙钟铭的认识可能会存在争议；但对于现有的实测音高则比较容易取得公认的看法。

问题在于古人当初铸、调曾侯乙钟时原曾取它的设计音高作为标准，而最终的结果却是它的实际音高。那么我们今天以它的实际音高为标准（即以曾侯乙钟的现有实测音高作为我们的设计音高时），将如何要求铸、调成果的准确度？

对这个问题，必须有分析地来对待必要性与可能性问题，才是真正的科学态度。

一、我们坚持音准的必要性。因为编钟是乐器，而音准问题

是以人类的音乐听觉为客观标准的。如果音准问题偏离了听觉要求，即将失去乐器性能的意义，因此，音准的必要性是有前提的。

这个前提即人耳的音准感觉，存在着客观标准。根据赫姆荷尔兹（Helmholtz)以来的物理学家在声学实验室中得出的报告，第一流的小提琴演奏家在定弦时可以把音准程度控制在五音分的误差以内，这个误差为一般听觉所难以区别，可说属于一种高标准；实验报告也说明，演奏过程中的误差可能达到10音分左右，仍然可以使听众基本满意。这一数据不妨作为可以承认的低标准来考虑。

但是由于小提琴并非如钢琴那样为定音乐器，而实验室中的实验又仅以个别音高为准而并不曾考虑到一系列音高中的相互关系（例如相邻两个半音间高半音＋5音分而低半音－5音分时，则将积累总误差达到10音分之多）；应该考虑到编钟作为定音乐器又须高于上述两种高、低标准。

因此，我建议对复制编钟的音准要求取±3音分为优秀指标，取±7音分为合格指标。

二、我们还必须考虑到复制编钟的音准的可能性问题。根据前文的叙述，已知编钟的调音在古人的实践中（包括曾侯乙钟本身的实践）即已存在相当的难度，不可能做到百分之百的准确，编钟的音响是给人听的，不是给测音仪器听的，音准的必要性本来并不要求百分之百；此外还存在低音大钟调音工作的特殊困难问题。《国语·周语》所载周景王铸无射大钟，“钟不调”是例子；曾侯乙钟现有楚王镈以下的各个大钟显然不准也是例子。那么我们是否因为存在困难就应放弃上述的高标准和低标准呢？换句话说，是否应该迁就可能性而放弃音准的必要性呢？

我以为低音大钟音准的必要性问题也有人类听觉的客观标

准，这个客观标准实际上和上文提出的指标有所不同。

首先应该看到，赫姆荷尔兹等人的实验是有一定音域范围的。小提琴的最低音不过为小字组的g音（即声学符号G_3），而曾侯乙钟的实际调律结果在小字组C音以上能够基本准确恰相符合这种标准。问题在于小字组C音以下的低音。其次，从曾侯乙钟原件的试奏中可以听出：演奏《东方红》用作和弦根音的“大徵”大字组G音作G——C进行时，“大徵”（长架第三钟）虽然按纯四度的低音来要求，已经高出38音分，在听觉上仍属可以允许的范围（可以觉察它的偏高，并无极为不准的感觉）。这在中音区以上是绝对不能允许的误差，但在低音区却可以令人容忍。

因此，鉴于低音大钟调律的可能性范围，我建议对于大字组B音以下（声学符号B_2以下）采取另一种幅度的音准要求，即以此实践中出现的38音分误差约略精确一倍的要求作为“合格”起点：取±7音分作为优秀指标，取±20音分作为合格指标。

必须补充说明的是复制研究的调律标准原以曾侯乙钟现有实际高音作为规范，而低音大钟原已存在偏离应有音高过甚的情况，势必不应允许它变本加厉地再次偏离。

补充的条件是：原有大钟发音已经偏低的，下限不再允许降低要求，而却允许上限出现一定误差，原有大钟发音已经偏高的，上限不允许升高，却允许下限出现一定误差。

复制钟的调律问题，除上述对于基频的要求以外，还应进一步考虑到有关音频的频谱分析问题。实质上，这就是与原钟相比较的音色要求问题。

允许基频的调律存在一定幅度的误差，并不应看成是一种消极的因素。它的积极作用恰恰正在保证音色的完美，过分地要求基频调律准确（例如百分之百的准确），在我们现有测音设备的条件下，并非绝对不能实现。放弃这种做法，意在防止大幅度地

破坏编钟几何形状及其导致音色破坏的后果。

频谱分析与原钟基本一致的要求，难于提出明确的技术指标，目前暂时只能诉诸参与鉴定者的听觉判断。音色的优美与否是关系乐器质量的重要方面，对于显然逊色于原钟的复制件应该提出重新试制的果断决定。

四、进一步的设想——按照原设计音高调律的重大意义

复制研究工作成功以后，还应百尺竿头，更进一步，新的高峰等待着我们继续攀登。这个高峰就是在调律问题上实现曾侯乙编钟原有的乐律学设计音高。这是一个难度虽大，但在文化史上却是价值重大难以估量的工作。文物复制工作不仅因此突破了形似阶段进而兼能实现器物的原有功能并将获得重大的科学意义。两千八百余字的"曾侯乙钟铭"是世界乐律史上一部曾被埋没的光辉文献，却将因此一举而揭示出先秦乐律学高水平的实践意义。实践上的、原设计音高的再现，将以千百倍的说服力宣扬我国先秦时代的物理的声学水平，数学计算水平，律学和乐学水平以及或多或少揭示出我国古代律、历二学相兼的传统秘密所在。这无疑将为我国古代音乐史、乐律学史、自然科学史树立一座真正的丰碑！

"曾侯乙钟铭"是一部具备严密数理逻辑的科学文献。我们目前对它的科学价值还普遍存在认识的不足，我呼吁有关部门应该着手组织对于"钟铭"的学术研究工作，争取在集体攻关的基础上肯定有关研究成果，并且付诸铸钟调律的实践。

曾侯乙墓文物的研究工作尚无止境，复制文物的水平再提高亦无止境，理论与实践的往复过程永无止境！

1983年1月（原载《江汉考古》1983年第2期）

〔附言〕：这篇“刍议”是作者在“曾侯乙编钟复制研究成果鉴定会”上的一次发言，其中以Ellis音分值数据提出的音高检测标准（包括合格指标和与优秀指标，以及中、低音区的不同要求问题），纯系个人浅见，只为面临复制钟的新问题而发，未见恰当之处还包括“刍议”中所论及的其它方面，敬希声学界、音乐界海内外各方时贤，不吝珠玉，赐予教正。

钟磬复制的研究成果

1983年1月上旬，国家文物局在武汉召开了“曾侯乙编钟复制研究成果鉴定会”，鉴定会以编钟命名，不过是一种简约的说法，实际上，其中还包含有曾侯乙编磬复原工作的科研成果。会上展示的所有成绩都是1979年以来，北自哈尔滨，南至广州佛山各有关单位的多学科大协作的科研成果。鉴定委员会的成员更是来自全国各地。

值得这样兴师动众吗？

为了避免冗长的解答，我请求读者们透过鉴定会的各个“分镜头”，一点一滴来寻求自己的结论。

试　　奏

铸造工艺中最大的难题是低音大甬钟。复制研究的成果，只按大甬钟的体形大小分作两级各予试制一件。按正鼓音（即“隧音”）说，复制品只有“濇宫”（小字组C）、“濇羽”（大字组A）两钟。雷雨声编曲的《迎李冰》巧妙地运用了低音大钟的羽、宫两音，其中有一整段音乐的低音部分由试奏者两人各撞一钟，轮番交替地轰鸣着，辉煌而壮丽，从音响世界中突现出一种节日庆典的热烈气氛。这种音响叫人狂喜、惊讶，低音钟的效果出来了！仿佛有一种冲击波在迫使欣赏者的整个躯体和霎那间的思绪都参与了谐振。

这是在用原件试奏时，根本不可能实现的事。

试奏者们知道：如果没有复制件，现在谁有权力能去动用出土的“国宝”？而且以前又有哪一位演奏者敢于放手在原件上奏出它们的最强音呢？要知道在曾侯乙钟出土以来有限的几次试奏活动中，只能是战战兢兢如履薄冰那样小心翼翼地斟酌力度，并且尽可能减少练习的次数。更何况根据文物保护工作的措施，原件密封后，除了隔着透明壁观赏外，连触摸都不再可能了呢。

如果没有编磬的复原件，那就更不可能有什么试奏了。磬的原件，只有少数保存着完整器形，但已不能发音；即使从磬铭来分辨它的音高，也难明白磬架上何以分作四组，排出那样奇怪的音列。制出编磬的复原件，试奏者冯光生（也是复原研究者之一）才理解到，这种分组音列原来却为左右双槌交替击奏提供了相当的便利。没有复原工作和试奏的实践，怎能知道古人的这种巧思呢？

钟磬同音。金石之声并用于合奏是我们早从文献中得知的，但是我们不知道究竟会是什么样的效果。过去虽有钟磬同墓出土，但既难分辨它们是否同套，也由于多残毁而不能实知合奏效果。这次复制钟二十八件和磬架上全套复原编磬的合奏已可初步解答问题。金石之声虽然同为击乐器并能谐和而相类似，却又各具独特的音色而不相混淆。过去为编钟原件编曲试奏时尝试过复调的写作，现在知道金石并用时，可以使复调的穿插获得更为圆满的结果。合奏中加进数量甚多的吹奏、弹弦乐器，即使有编钟的同音齐奏也淹没不了磬的特有音色。试奏者把它称做磬音的“穿透力”。它的“触感”特别清脆、明亮，尤其适宜在钟磬合奏中演奏高音的旋律。

参与协作或参与鉴定工作的音乐工作者们，很自然地对复制、复原工作中来自四面八方的科技工作者们流露了感激之情。我们为这次多学科的大协作出力不多，而科技工作为我们提供出

的研究成果却不啻是对民族音乐工作的最高奖赏啊！

畅　　想

程云同志在鉴定会上一次即席发言中，就编钟的复制成果提出了民族音乐的三部“畅想曲”。他认为编钟的出土是第一部畅想曲的出现；复制工作是第二部畅想曲的实现，将来还要有第三部曲：古代编钟要在新时代中复活，重新参加到民族乐队中来。中国锣有不可代替的特色，成了国际上交响乐队中不可缺少的乐器。难道中国编钟不是更有特色吗？谁说中国民族音乐的合奏中没有优美的低音乐器？低音大甬钟不就是很好的实例吗？

这个问题实际上接触到了发扬传统的精神文明与建设现代化物质文明的关系。

毫不奇怪，因为曾侯乙钟、磬本来就是先秦的精神文明与物质文明高度发展水平两相结合的先锋成果。我们现代人在古代未曾有过的理想与新条件之下来复制与复原钟、磬乐器，理应产生新时代的、自己的畅想。

无论从艺术的领域、从科技的领域看，古人确有许多传统技法是久已失传而我们至今仍然无从窥其项背或者尚未完全揭示其中秘密的东西。应当说这些古代科学文化的成果在人类文化的全部历史中往往偏近于经验范畴，不像现代科学文化那样，已经进入高一级的认识阶段，能够得到充足的科学的阐述。古代这些成果的辉煌伟大，在于它是数千年宝贵经验的积累，它们的局限也在这一点上，即失之于偏近经验范畴。古人并不能万无一失地铸钟，编钟铸造的成败曾经用作宫廷大事的占卜手段即是明例。同时，历史上已经铸成的编钟之中，能象曾侯乙钟、侯马钟、淅川钟、郘𪓐钟那样兼顾音色与音高的上乘之作也属少数。而我们却可能发挥现代条件，有希望做得更好些。

古钟的双音结构、古文献中论“和、同”的思想，证明传统音乐中早就有了谐和概念及其实践，但是古人却未曾成体系地发展过现代的和声、复调技法。反过来，八音之首的金石之声，却在我们的民族乐队中久已失去踪迹。我们现代中国人当中不少人空自羡慕欧洲教堂音乐中管风琴的宏伟壮观，不知道低音大钟和整个金石之乐能用震撼心灵的力量告诉人们：只有它的轰鸣和金石交作更能够充分表现出中华民族的根基稳固、气魄宏大的精神面貌。今人在掌握编钟铸造规律、编磬的磨制规律以后，难道不能采用新的调律法，进一步实现古代旋宫理想，用来参与新时代的精神文明建设，演奏出社会主义的交响大乐么？

畅想可喜，因为它有了复制、复原工作的可靠基础。但是畅想的实现还有待于新长征途中的千百倍的努力。鉴定会的执行主席是历史博物馆研究员、在自然科学史与文物保护工作方面卓有贡献的老前辈王振铎老先生。他语重心长地说：“我们要把中国古老传统的精神文明宣扬出来，是要付出很高代价的！但是同志们愿意这样做，而且已经这样做，这就是很有意义的了。”

胜 过 古 人

音乐工作者最关心的是复制钟和复原磬能不能完全再现曾侯乙钟、磬的音乐性能？

鉴定会回答说：基本上做到了“形似”和“声似”。所谓“声似”，主要指音高与音色两个方面的音乐性能相似。除此而外，复制和复原工作中还对已有成品的二十八件复制钟、三十二件复原磬，从文物角度作到了“形似”。兼顾这两个方面，就已经胜过了古人。因为古来的复制文物尽管高手可以乱真，却只能求其形似而从来也不曾有过功能的再现。音响功能的再现更是涉及到冶金铸造与声学之间这种边缘学科的极为复杂繁难的课题

了。文物复原工作再现了功能的仅有一例，说来也是令人的成绩，就是鉴定会执行主席王振铎老先生的创制——张衡地动仪的复原工作，而且目前还没有人能够同样作出第二具来。要说“复制”，就加上了原有器形等方面的种种精微的约制，难度极大。只举复制钟工作初期各个有关项目的测定为例，就高达三千三百多个数据，可以概见其余了。举例说，如果复制钟频率偏高，就需要磨薄发音部位予以调整，那又怎样保证钟壁厚薄数据的形似呢？调准了音高，如果大幅度改变了钟体的几何形状，又将在音色方面造成损失，又如何保证声似呢？

世界上没有绝对相同的两片树叶。当然复制与复原工作的成品也不会百分之百地相同于原件。鉴定会的“声似”标准除了音色只凭主观感觉而难作科学规范以外，大体上是取人耳的音高误差允许幅度作为标准的。①

复制与复原工作的胜过古人之处还在于所有得到鉴定的成绩主要是“科研成果”，它的意义既然不限于已制成品的本身，因而就带有科学价值的普遍性。它们已不再是古代良工巧匠的经验成果，而却是现代科学的研究成果。中国独特的双音钟声学特性的研究，前有科学院声学所陈通等同志的研究成果，这一次复制工作中又解决了在铸造工艺中进一步运用这一原理的问题，并且有了更为深入的认识。在金属学方面对于掌握金属成分、金相组织与发音性能的关系问题上更是大大超越了古人“六分其金、锡居其一”（《考工记》）中的粗略认识，而对其中许多规律性的关系有所发现。鉴定委员会成员、河南省副省长、高级工程师罗干同志高度评价了复制工作中的金属学研究，认为有关成果可以在铸件之外转用于金属抗震性能的研究，直接作用于社会主义经济

① 详见本书《复制曾侯乙钟调律问题刍议》一文。

建设。模具、浇铸、热处理等方面有关铸造工程学范畴的成果，除了解决某些传统工艺的恢复与发展问题而外，还通过大甬钟的浇铸研究解决了大型陶模避免爆裂的难题，也是一个转而可以用于工业的新成就。中国科学院武汉分院物理所的徐雪仙同志等和冯光生合作复原编磬，为解决石料、几何形状与编磬音高的关系问题，提出了磬音的半经验公式。虽仍属有争议的问题，但据此公式已可比较准确地实现编磬制作中拟定的设计音高。它不仅对于制作编磬具有现实意义，而且还据此反推出土文物中仅存器形而不能发音的石磬音高，因而兼有了考古学价值。

重要的问题在于，我们现在具备了古代良工巧匠不到之处的能力。古人即使每次铸钟造磬都能保证成功，也未曾能够保证它们的设计音高与实际音高的一致，曾侯乙钟铭文与音高之间的差距即是其例。现代人即使在钟磬复制工作中不能违反自然法则而与原件取得百分之百的完全一致，但由于掌握了规律性的科学知识以及新的研究成果，在不受器形约制的条件下，却可以突破钟、磬的文物价值而创造出新时代的金石之声。

民族音乐的社会主义畅想曲难道不可以胜过古人吗？

（原载《人民音乐》1983年第3期）

一位肯于实地苦干的
中国音乐史研究者
——写在《元代散曲研究》的前页

大概没有人敢于否定中国传统音乐在人类文化史上的光辉灿烂的地位。但是，要拿出现存的音响、乐谱来，指明某一曲确是某一历史时期的作品，认真讲古曲的断代研究，就为难了。我们虽然不乏饱学之士，面临这样的具体问题，大多也难免噤若寒蝉。一部中国古代音乐史，列出谱例来，真正能毫无疑义地认做古代作品的却不多。真是伟大与贫乏共存一体。

中国传统文化的韧性，是这个伟大、崇实的民族默默积累、传承下来的。往往不喊叫、不作标记、史籍失载，加上某些歪曲，弄得古今杂陈，名实紊乱，难于辨认。

一部分人把古代文化悬想过高，看得不可企及；用来衡量面前现存的东西，以为古代传统音乐已经丧失殆尽；

一部分人甘心自认贫乏，瞪着眼看着宝藏却不认识，只想捧着金饭碗要饭；

也有些人想下功夫做些清理、剔除工作，但多是言必称三代，必称汉唐；斜着眼来看元、明、清，不知道长江大河下游的宽阔河道之中容纳着多少源头之水；不知道该从近处入手，该从实处苦干。

提到眼前的古曲断代研究工作，是一种艰苦的基础工作。前辈的、故去的中国音乐史家们，披荆斩棘之余，虽然来不及仔细

推敲，一点一滴、一砖一瓦弄好地基，已经尽到了开拓者的责任。大刀阔斧之后，该我们这些后继者进一步审查蓝图、为构筑大厦做好基础工作了。

孙玄龄同志是一位自甘寂寞，肯从近处入手，肯从实地苦干的中国音乐史研究者。他多年来对元代散曲的潜心研究，正是古曲断代研究工作中一砖一瓦的苦功。

他的选题，不象曾侯乙编钟研究、隋唐俗乐调研究、敦煌曲谱研究那样引人瞩目；更不象“汉代木简乐谱”那样耸人听闻。他的最终成果，也没有得出多少惊人的结论，这却正是一种务实求信的作风。这部著作的取材，力求史料学的依据，基础颇为扎实；译谱审慎，已经提供出一套比较可靠的元散曲选；它又不是一般的资料集，而是有研究功夫、有“引得”、有分类统计的材料，可供本课题以及相关课题的研究工作参考之用。作者并不轻易做出各种结论，而是和盘托出自己的心得、见地与目光所及。这种做法出于一种愿与志趣相同者共同深入继续钻研的态度。好比是同为爱花人，他并没有摘下初放的蓓蕾插在瓶中，用作案头清供；而是整地、施肥、下种，等待繁华似锦的日子出现。

不怕现有的花苗幼小，而把自己的工作看成一个必要的过程，我想这也是肯做基础工作者的一种乐趣吧！

玄龄同志嘱我作序，他这个领域本来不是我力所能及的涉猎范围，只是有幸亲眼见他多年来数易其稿的艰辛，多少得知他的志趣和作风，借这个机会发表了如上的感想。

1986年3月（本文原为孙玄龄《元代散曲研究》序，文化艺术出版社1987年版）

文化史的诗情

——《朱载堉——明代的科学与艺术巨星》①卷头语

朱载堉是一个科学家、律历学家、音乐家。人们也许还不太知道，他同时又是一个愤世嫉俗的诗歌作家。科学家的冷静头脑和艺术家的入世激情在这位杰出人物的身上构成了一个不可思议的、相依并存的、和谐的同一体。

哪里有人类的创造活动，哪里就有诗。朱载堉不仅在文学领域中写了诗歌，他在天文历法、数学、乐律学的领域中同样为人类的文化史留下了余韵犹存的诗篇。

古稀之年的朱载堉为邢云路的《古今律历考》作序。读者在掩卷之余可以想见这一对老友夜深忘倦、俩相携手，“散步中庭，仰窥玄象”的情景。老人为什么没有睡意？他们从灿烂星空之中看到了什么？

星空的美，本来对世人并无私惠，未有偏袒；但只有忘我的人，才得深入它的极致，发掘它的蕴蓄和奥秘，知道它的古今之变，从而得到启迪、憧憬，因而欣喜如醉。朱载堉的心中还有更多的“星空”。借以观察天体运行的只是这些星空之一。天上有他昼夜揣摩的世界，地上也有他探究不尽的文化宝藏；他透过无垠空间，穷索“自然天成之理”，又超越时间，心追往古，悟彻久被歪曲了的历史真实。许多学术部门，象相邻的银河系那样被

他串连起来，他出没于其间的宏观、微观世界，寻得精思所至、金石为开的结果。在他的时代中，他是一个东方的、文艺复兴式的文化巨人。从中国的古代史中数下来，也令人回想起春秋战国时期诸子蜂起、百家并出的那样一个群星丽天的巨人的时代。

人类的文化史上曾经产生过多少巨星？朱载堉在仰望星斗的时候，他可曾想到过自己在文化史的众多星座中将有个什么位置？可曾指望过，自己会成为其中的哪一颗？他也许未曾这样设想，但他确实应该知道自己的位置。历史上任何一知识领域的先觉者，都是深知自己的历史使命的人物。

朱载堉从他的时代中、音乐实践的需要，寻得自己的历史使命的，也是检视了中国乐律学史这条"银河"中的每一个星座，才寻得自己应予开拓的领空的。中国的乐律学在学术体系的严密完整方面，本来就在当日的世界上占有先进地位，无论是知识积累的富厚和创造性发现的众多，都有良好的基础。宋、元以来，音乐艺术的发展久已越出了与庄园经济并行的歌舞音乐阶段，戏曲音乐的发展与艺人走码头的活动要求全国性的统一音高标准与自由旋宫的可能性，历史的新契机在等待着平均律理论的出现，等待着"新法密率"的诞生。

创造性发展的主、客观条件为什么集中并体现在朱载堉的学术活动之中？学术史上并不是所有的人都能充分运用固有文化宝库的富厚积累，从而创造出新成果的。因为，知道遗产的丰富者，未必知道其中的各种历史遗留问题；知道这些遗留问题的人，未必就能根据新的历史条件以及客观现实的需要而善于处理这些问题。在文化上有所建树的人，根基在"学"，施展在"才"；

---

① 《朱载堉——明代的科学与艺术巨星》戴念祖著，人民出版社1986年6月版。

作为才、学统率的关键则是“识”。引导并使朱载堉学有所用，才有所展的是他千思百虑而得的卓越见识——大师的洞察力。

然而，朱载堉只是一个意态谦和、目光冷峻、长于静观的观察者么？

他毫不介意于“郑王世子”的地位和享用，在世态炎凉之中自甘淡泊，能够十九年“席藁独处”，象个苦行僧；他弃之如遗地放弃王位，博得“让国高风”的美名，象个温良恭俭的儒者。就象他在每一个静夜中默对星空一样，也许人们会认为他是一个心如止水的人物。

人们可曾想到：他事实上是一个热血沸腾、心潮激荡、不太能容忍鄙陋俗见与精神枷锁的革新家和叛逆者。他看待学术史问题从来不用腐儒的眼光。古来的律家或尊司马迁，或尊班固；或拘泥于《通典》，或坚信陈旸《乐书》；甚至狭隘到仅奉蔡元定为宗师的人物，都把乐律学史看成了铁板一块。他却能够“考其异同而折衷之”（朱载堉所说的“折衷”一词，不是现今的调和矛盾之义，实指取其精华、弃其糟粕、去短用长而言。），采取科学态度而不取宗法定说、死守一派的成见。腐儒的眼光中，一般地把文化的积累看作层层迭压、凝固起来的高楼大厦。独有杰出者的真知灼见能看得出：文化遗产进入新的历史时期，一旦遇上点燃发火的引信，却可成为沸腾着的、各个层次在运动中搅杂翻滚、渗透穿插，可在激荡状态中产生新的升华、达到新的高度的一种事物。

人类文化史中众多星座的出没运行如此和谐有序，同时又贯穿着宇宙大力的牵引和剧烈震荡，交织着积蓄与扩散、均衡的破坏和再创造，这是不断地古今交替而书写出的伟大诗篇，这是响彻过去与未来之间的、激动着无数伟大心灵的交响乐诗。

这是一首欣赏不尽、写之不尽的、永无终端的诗。

朱载堉就是它的作者之一。

(原载戴念祖著《朱载堉——明代的科学和艺术巨星》
一书卷首，人民出版社1986年6月版)

人民的口碑

——《朱载堉的传说》①序

老百姓用传说来纪念一位王子，历三、四百年而不衰，这件事除了沁阳人对朱载堉的尊崇而外，恐怕很难找到类同的例子。

老百姓用自己的方式来理解学者的创造，把科学的智慧、艺术的魅力，解释成一种神奇的力量。象沁阳人这样认识朱载堉的创造，恐怕也只有高度的文化传统深刻影响着群众习尚之时，才有可能出现类似情况。

十个王子，要有九个是令人生畏的；十个学者，要有九个叫老百姓弄不明白他的所做所为。唯独朱载堉赢得了人民的爱戴和理解，这就最有说服力地证明：他具有一般人难以达到的高尚品格，他在学术上、艺术上作出了影响深远的巨大贡献。

朱载堉（1536—1611）是明代郑藩的一位世子，朱元璋的九世孙。到他出生在沁阳之前，五世祖郑靖王依明仁宗的诏书迁藩到怀庆府（治所即今沁阳），已经将及一个世纪。他是郑恭王朱厚烷（wǎn）的嫡子。1546年被封为世子后，曾经有过王室内部倾轧、父亲被削爵并遭受禁锢的家庭变故。作为一个品行独特的奇男子，朱载堉虽然心情沉痛，却不以权势为意，“筑土室于宫门外，席藁独处者十九年”，潜心于天文、历算、乐律和音乐艺术的研究，一直到他父亲得到昭雪、复爵、还邸，他自己也已恢

① 《朱载堉的传说》，河南沁阳县文管会编，文化艺术出版社1986年版。

复了世子冠带时，才肯回到王宫之中。这以后，朱载堉仍然寻师访友，和音乐艺人、乐工、学者们相互探讨艺术和学术，专心于著述，而把自己的王位继承权放在脑后。自1591年朱厚烷去世时起，他更连续七次上疏，要求把王位让给曾经与他父亲结仇的一系后人，并且因此得到“让国高风”的褒奖。老百姓知道他的让国事迹，却在民间传说中称他为“郑王”，实在是他君临俗见的气魄在人民的心目中升腾而成无冕之王。

民间传说中的这个郑王，是一个布衣幅巾，隐迹平民之中，深知民间疾苦的形象，这是反映了历史真实的写照。朱载堉在学术观点上反对蔡西山，和“正俗失以存古义”的见解截然相反，极力推崇“俗工”的经验，正是这种民主精神的表现。《鼓手席上的空大椅》一文多少说明了这种排除贵族等级偏见的明朗态度。

老百姓虽然并不知道朱载堉创造了十二平均律的理论及其计算方法，更不知道这种创造开辟了世界音乐文化史上的一个新的时代，但是从许多传说中可以看出，人民群众还是深深了解朱载堉这样一个伟大的音乐家、数学家、天文历算家的。人民尊崇朱载堉的乐律研究，不会用学术的语言来描绘它，转而形象地把律管说成是一种神奇的乐器。《丹水村的庙会》一篇传说，还把朱载堉的吹律和他与民间艺人的友谊联系了起来，何尝不是暗示着他在律学上的创造也得力于音乐艺人之间的交流呢？人民尊崇朱载堉对于算学特别是珠算的贡献，《“分针”与“拴马”》、《竹竿与蒲扇》、《算盘退敌兵》等，都是这方面的反映。《半斤八两，八两半斤》更是形象地点明了朱载堉对于不同进位制之间的换算问题的贡献。妙在算盘也成了乐器。而不同进位制换算方法的创造在历史上的真实过程却起源于朱载堉从事律学计算的需要 看来，有关这些民间传说的形成还真是人民群众已经直感

到了律学研究与数学计算的关系。

传说当然不是信史。《求学》一篇把朱载堉的学习归之于何瑭的直接传授，只能说是师承渊源关系的一种情节假托；《高不过人心》把刘瑾的活动年代后移了几十年，却是为了给朱载堉《醒世词》一类作品下注脚的，这还可以说并不违背历史真实。至于《笛声救商人》、《蚂蚁泉与落磬井》，可以说传说的天真，已经把朱载堉写成具有神奇魔力的术士了。旧时代的人对于自己喜爱、尊敬的人物，推到极致便是为神为佛，墓里出来的灯也是法宝，墓碑也可治病，有一点这样的说法也是不必太认真的。恐怕最需要认真的是时隔三、四百年之久，沁阳人对于本地这样一个历史人物仍然如此一往情深！朱载堉的丰碑矗立在人民的口头创作之中，这座丰碑在某种意义上是朱载堉用自己的生命雕刻出来的，正是因为他不营私利而尊重人民，所以人民才千百倍地尊重他，景仰他，直至千秋万世。

（本文原为《朱载堉的传说》一书代序，
文化艺术出版社1986年版。）

《福建南音》序

福建南音的艺术魅力有一种广施天下的容量，并不只对本乡本土的居民给予惠泽；她作为一种精神力量牵萦着海外游子的梦魂，也能对象我这样不懂福建话的南音爱好者引之弥深。开始是师友引路，听录音，读《泉南指谱》，慢慢着了迷；后来就有机会怀着朝圣的心情，首途泉、厦，参加南音大会唱活动；和音研所的同志们面访纪经亩老师，并给他带去杨荫浏先生的问候。也是这次福建之行中，结识了王爱群先生等专家、学者，并与本书作者有了首次见面的机缘。其实，由于对中国传统音乐的共同信念、热忱，世忠①和我早就有了通信联系了。

渐渐，我对本书作者专注于南音传承工作的献身精神有了兴趣，很想问个“为什么？”我不问，他不说；只是时间长了才有下文这些感想：

中国的传统音乐是靠什么力量在人民生活中维系着而流传至今的呢？

我们可以从她本身具有的艺术感染力讲，可以从各地人民与政府对传统文化的尊重或扶持讲，可以包括历史的、社会生活的、语言文字的种种方面，举出一千条理由来说明这个问题。但是，最根本的因素却只有一条：我们中国人血管中流动着的是华夏各族的血液。时代有古今，思想有新旧，生活方式有土洋，发

① 吴世忠，《福建南音》编著者。

展进程有先进与落后；尽管我们是一个立足于世界民族之林的、勇于进取、力图自强的最不保守的民族；我们还是一个讲中国话，有自己的思维方式和情感表达方式、植根于中国大地的伟大民族。世忠的老父，就是这个民族之中一个普通的、典型的中国人。他谆谆嘱托于世忠的遗愿：保存和维系南音艺术的传承之脉，实在不是一家一户的愿望，而是我们中国人维护自己民族文化的意愿。

福建省的文化事业领导部门支持这部著作的出版工作，就给我们讨论的这个问题加上了更深一层的意义。这是一件放眼于未来，为了社会主义新文化的建设而清理原有基地的工作。

怎样清理法呢？这却是一个大有讲究的问题了。我们面临着多重矛盾：古文献中经典理论和传统音乐实践的矛盾，传统音乐经验和现代音乐理论知识的矛盾，中国音乐和借鉴自欧洲音乐的不同体系的矛盾。总之，古、今、中、外，再加雅、俗关系，交织成一团极为复杂的乱麻。见仁见智，势必会产生许多不同看法和不同的清理头绪的方法。

南音的整理研究工作日益得到更广泛的重视，是一件大好事。众多的关切者纷纷作出了不同的贡献。其中，由世忠来负担现今这一部分工作，我认为是推选得人的。

这不仅是由于他对于民族文化的诚意和热心，更重要地则在于他能浸沉出没于传统之中的 极为尊重南音艺术实践的基本立场。我敢于这样说，是出于多年间学术交往的接触。作为仅有爱好者水平的一个南音研究者，蒙世忠不弃，愿意共同研究某些问题，不过是因为我多少对于传统音乐、对于乐律学问题还略有一些宏观的知识，其间可以互补长短、各得进益吧。但我从来没有发现过他在某个问题上屈从于理论认识而轻易地抹杀掉南音艺术中客观存在的任何经验性特点。

我认为，这是一种可以信赖的崇实的作风。而在这一点上，古来有些大学问家也未免失之偏颇。以福建本省的古人为例，南宋时的蔡元定就曾按照“证俗失以存古义”的方针来整理“二十八调”理论。他在南宋时，尚可见到不少唐代俗乐理论的材料，经他整理以后，我们想知道那些原始材料，就只能透过他的“批判”来推测本源了。使我们今人只知蔡氏“理论”而不明俗乐实践之真相，这却成了千古之失而不可深究。

从事遗产的整理研究工作，第一要务在于尊重实践。特别是艺术理论问题更应如此。决不可采取“纠正”艺术实践、以附和于“理论”的做法。因为艺术理论的表述主要是解释艺术实践的。解释可在一定幅度内而有不同见解，而研究成果总可逐渐接近真理；只有取这种踏实态度，才有可能在最后得到真正的理论总结。

应该赞赏的是世忠对南音本来面目“和盘托出”的全面介绍的做法。以我个人对南音艺术的认识水平说，我本来没有多少发言权，甚至对世忠所作的解释既不敢说全有入微的理解，也还略有存疑之处；但却相信他作为南音世家子弟的敬事勤业之心，相信他作为出入于南音实践活动的专家所有感性判断是有根有源的，基础深厚，可予信赖。

我相信他已开始的工作事实上已为继起研究者铺起一块基石，不算第一块也是重要的一块。多些人来做这件工作，就可在南音这一方面，为中国现代文化填平一些“古今”隔阂、“中西”异学之隔阂的沟沟坎坎，铺出一条大路来。

1987年5月

民族器乐创作的困惑

——从高胡协奏曲《云周西忆事》谈起

民族器乐曾被称做“国乐”，犹如应用中国笔墨作画之称作“国画”。它的界限主要在工具，在由此而出的技法以及相关的传统风格。作为一个艺术品种，界限本来并不在题材的古今、内容的轻重、情趣的雅俗。但是，这几年似乎出来一种避今、避重，或与世异趣、或又过分媚俗的偏颇现象。这倒和近年的中国画创作现状不大一样了。

曾几何时，不知是哪儿刮来的风，民乐创作出来一阵仿古热潮；稍后，刻意求新的作法似乎又要走向另一个极端，竟以怪异的节律、无调性的音响为新奇；也还产生了要把架子鼓、电子琴引进民族音乐创作的试验。

困惑，探寻出路，都不是坏事；对求古、求奇、追求票房价值也都不能一概否定。“河水淘沙渐渐深”，时间可以治疗许多东西。真正称得上忠实于社会主义文化的音乐创作者是能够从各种尝试中汰除砂砾，积累出黄金的。应当承认，有些艺术家往往可以不自觉地从这种积累中顺应时代的需要，最终创造出为当代人写心、写意，甚至是史诗性的、可以在某种程度上震撼人寰的作品。严肃的艺术家未必总是道貌岸然地直接以立德立言为自己的创作目的，但要说自觉地赌咒发誓不写重大题材，下定决心来肤浅立意，恐怕不是滑稽之谈也就近乎怪诞了。我以为，一时出现的某种社会风气，往往出于某种困惑，而不是出于严肃的思

考。

这时，有人跳出困惑的圈子，认真思索、行动了，不论他的成就大小，那怕只能算一点清醒的尝试，总是值得欢迎的。我敢说，《云周西忆事》的作者们立意写刘胡兰烈士，这就和看风向、赶时髦、随波逐流者不大相同。

我听到过民乐界人士慨叹水墨画能赚钱而丝竹乐无人问津。一个时期之内，中国画颇有国际市场。民族器乐创作中的“仿古”潮流大约也在此时出现。这大概和容易被邀出国演出或与国内旅游事业部门的兴趣有关。尝试之中，有可贵的创造，有发扬传统文化的严肃目的，未必都是出于追逐铜臭；一拥而上就有鱼龙混杂，未免导致注重声色表象，不大讲求传统功力和思想深度，落假古董之讥，成讲排场之风，不一而足。

市场的需求、好尚，常有时间和数量的局限。现在看来，曾被欣羡的水墨画也不是境遇太好了，似乎作为一个艺术品种也被怀疑有无前途。美术界也出来一种鄙薄这个艺术品种的议论。同为水墨，高低深浅是天壤有别的，不能因为其中有平庸之作，就去责怪品种；这好象是坐不稳、站不住的孩子摔倒了，评论者却去打小凳、狠揍地皮一样有趣。

对民族器乐的看法，何尝不是这样？似乎民乐只能搞风花雪月，传统技法命定地要和“啴、谐、慢、易”的表现题材同时被时代所遗弃，并且只能与现代的火热斗争生活绝缘。这种困惑也就产生了另一类时髦。

这种时髦，要求离开传统的基础去创新。其结果，表面上用的还是民族乐器，精神上其实是“无产阶级文化派”和西方现代派的合流，已经不再是什么民族器乐。

中国的民族器乐传统那里就那么贫乏！历史上崇尚“中和”，只不过是统治文坛的一家之言而已。讲词宗，除了婉约派也还有

豪放派的。外国有些汉学家受了古文献的骗，误以为《十面埋伏》只可能是现代创作，难道我们中国人自己也这样看？聂耳改编成的《金蛇狂舞》，星海《中国狂想曲》中的一段《下山虎》（可以说是经刘文金同志把它"复原"为民乐曲），其中用了多少"西洋技法"呢？为什么竟能使我们得到时代精神的强烈感受？

我以为《云周西忆事》的作者们敢于写现代生活题材，值得称许；又以为，其中发展高胡的技法，吸收小提琴的常用音型写法是可以的。如果要提点意见，却认为不如象聂耳、星海那样更多地从固有传统中去挖掘，或象前些年已有的作品——《豫北叙事曲》、《三门峡畅想曲》那样"化"得难于直寻踪迹就更好些。

传统本来就是一条绵亘古今的大河，随时都要融汇新的泉流而青春常在。这其中，现代题材、当代生活能对传统的继承与发扬起着决定性的作用，这当然不是说古代题材就不可取、新的技法也不可求了。美术作品比音乐作品，具象显而易见，不妨举为例子。我们欣赏黄永玉的《天问》，范曾的《钟馗》，其感受何尝只是古装的人与神？它们的时代精神不曾跃然纸上么？我认为民乐工作者之曾欣羡中国画之境遇者，不妨认真地欣羡一下人家在创作之初的立意之高，欣羡一下传统笔法在人家的手中怎样变成了新的探索，那么就可以不致困惑于自己的这个艺术品种，而能走出自己开拓的道路了。

（原载《光明日报》1986年9月11日三版）

不同乐种的工尺谱调首辨别问题

说　　明

本文是工尺谱译谱问题中一个有关传统音乐基础理论的材料，可以看作研习杨荫浏先生《工尺谱的翻译问题》一文的补充。在个别问题上（如对郑译乐议的解释等），由于新材料的出现、新认识的产生，和杨先生的说法有些不同，但仍不离其宗，并不影响译谱时工尺字与现代谱字的对应关系。因此，本文的写作，除理论问题的阐述外，仍以杨先生的文章作为根本依据，详其所略，起一点解释作用。

杨荫浏先生说："保定一带的管乐曲谱，是以'六'音为调首音，并以之为转调的关键"（六＝Sol）；"山西五台一带的工尺谱是以'尺'为调首音，并以之为转调的关键"（尺＝Sol）。这是一把钥匙开一把锁的提示。但是，对于杨先生没有提到的乐种，包括新发现的乐种，我们怎样辨别"调首"在工尺谱中的位置呢？先生略而未谈的是"调首"的定义，以及辨别调首的方法，我们要从"一人敌"学成"万人敌"，就必须凭借理论知识来解决这个问题。笔者试图这样作，因此才有以下的论述。

一、"调首"是什么？

对于这一个自古并无明确定义的术语，我们先用"排除法"来避免理解上的混乱。

1．顾名思义，调首就是调式或音阶的首音吧？

不对！一个成熟的乐种，虽然有它常用的音阶，但总是多种音阶并用的；它的每一种音阶中都可以有多至五种的调式（甚至更多），音阶的首音叫做“宫”，由宫音统率的各种调式的主音叫“调头”，名词上也和“调首”有区别。

调首不等于宫音。因为调首音有时并不在宫音上。例如，南北朝至隋唐间的宫廷清商乐，调首不是宫音，而是清商音阶的徵音：

Sol　La　♭Si　Do　Re　Mi　Fa　Sol

到现在，这个传统还在陕西的“眉户调”中保存着。

反过来，这种例子却不很多。因为现存的许多乐种，调首音往往又是该乐种主要音阶的宫音。

因此，我们既不能简单地说，调首音就是音阶的主音；也不能简单地说，调首音就是调式的主音。

2．调首音是不是应律乐器的基音？

不一定。

应律乐器就是具体乐种的主要定调乐器。例如南北朝清商乐的编钟最低钟是“徵”音 Sol，它确实正是当时清乐的调首。

但是开封大相国寺音乐的调首却并不是定调乐器八孔管子的筒音。它的调首却在自下往上数的第三孔上。

3．调首音是黄钟律吗？

不一定，也可能在林钟律。

宫调关系是靠乐器为物质根据，按乐器发音的可能性而实现的；乐器的调音是受律的规范作用而定的。春秋时代的伶州鸠说“度（duó）律均（jūn）钟”，靠度量律的标准数据来调钟。北魏时代的陈仲儒讲律的作用是“以均乐器”，用来为乐器调整音高。意义相同，均（jūn）字在这里就是调（tiáo）的意思。

那么，律、调（diào）、器三者关系之中，律是起决定作用

的了，既然都与调首有关，黄钟律还能不起决定作用吗？

但是，人们在制定律高标准或制定律的顺序时却有许多变化，所以这个问题仍然不能简单确定。

例如：《隋书·音乐志》郑译乐议（公元588年）说："案今乐府黄钟，乃以林钟为调首，失君臣之义"明确说明了这时的清商乐，调首不在黄钟，却在林钟。

4. 调首在工尺谱中有一定的谱字表示吗？

与前述三个问题相同，它既有一定、又无一定。

有定的是一般不出合、上、尺三个字，无定的是它又因地区、因乐种而异。

例如北京智化寺京音乐，据杨先生判断是以"合"字为调首的；晋北八音会却以"尺"字为调首；东北和冀东一带的鼓吹乐，据情况介绍，很可能都是以"上"字为调首音的。

调首音和上述的调（宫调、音阶、调式）、器、律、谱四者都有关系而又不能简单等同；那么究竟什么是器乐乐种的调首呢？

杨荫浏先生曾经提示说：调首音的作用在于"以之为转调的关键"。这句话十分重要。调首正是在这一点上和调、器、律、谱四者发生联系的。因此，我以为：

具体乐种的调首，就是综和调、器、律、谱四者关系的、该乐种的宫调系统的起点，因此，它也就是"正调"（或称本调）的起点。

按照这个定义来理解"调首"，如果就调、器、律、谱分别作单项的判断还不足以确认时；综合四者关系来作全面的考察，必定可以得出明确的结论。

二、怎样辨认调首

现在举晋北八音会音乐为例来说明我们就多层关系来辨认调首的过程：

1．调首与音阶的关系

从一个乐种辨认它的占主导地位的音阶结构的，应当以感性的听觉经验为主而以理性的书面分析为辅。

听了大量的五台山民间器乐曲以后，可以认识到它的主要音阶形式是：
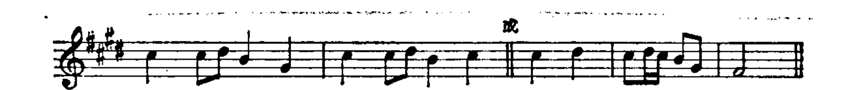
Sol　La　Si　Do　Re　Mi　Fa　Sol

在理性的分析中，对这个音列可以产生两种认识：看作新音阶的徵调式，或看作清商音阶的一种隐伏形式。那么它到底是哪一种呢？单纯凭听觉来记谱，我们很难把它记成：

Do　Re　Mi　Fa　Sol　La　♭si　Do

（宫　商　角　和　徵　羽　闰　宫）

否则它就是一个明确无误的清商音阶了。但把这类音乐听得再多一些，就会知道，它和西安鼓乐的同类旋律型相近，常有



一类的进行，其中Si这个音的用法，实在和河北省常见的新音阶徵调式大不相同。杨荫浏先生把五台山一带的民间器乐所用的基本音阶判认做“清商音阶”（如前所述，它是一种隐伏形式，不能直接记成带有♭Si音的音阶），实在是有道理的。

当然，仅仅根据这个认识，我们并不能辨认出晋北八音会音乐的调首位置，还要进行如下的分析。

2．调首和应律乐器的关系

晋北八音会的“本调”，又叫“管调”，说明这个乐种的八孔管子是主要的定调乐器。

现在我们听听这个八孔管子按照最自然、最便利的指法吹奏

出来的第一个八度音列：

四（筒音）一　上　尺　工　大凡　六　五……

$^{\#}f^2$　$^{\#}g^2$　a^2　b^2　$^{\#}c^3$　$^{\#}d^3$　e^3　$^{\#}f^3$

调首当然就在这个音列当中（见前述定义：调首也就是正调的起点），它是哪一个音呢？

筒音“四”字是调首吗？如前所述，筒音只是这个音列的最低音，并无一定在全部的调关系中占据中心位置的必然性。

按照听觉的感性经验，我们会把“六”字（e^3）听成首调的do，把“尺”字（b^2）听成Sol。结合前述关于音阶问题的判断，调首是尺＝Sol吗？

但是，当地艺人是把“本调”的下五度调称做“上字调”的，那么“本调”当然是“六字调”；调首似乎又应当是六＝do，而是新音阶的宫音了？

尺＝Sol，六＝do在译谱问题上已无矛盾，只是调首位置问题，理论上还有搞不清的地方。

再深入调查一下，看看我们对晋北八音会音乐的应律乐器问题还有什么了解不透的地方？

原来八孔管子是依靠十七簧笙来定音的。现有的十七簧笙缺两个簧（估计是c^3和d^3），无碍大体，因为被疑为调首音的合、尺各有高低二簧，应说并不缺少了。合字有“小六”（e^3）、“大合”（e^2），尺字有“青尺”（b^2）、“大尺”（b^1），“大尺”是全部笙簧中的最低音，如果“合”字真是调首，那么各簧就没有必要作大尺、大工、大凡、大合、大四、大乙、大上这样的排列了。因为笙簧的八度组关系，比较灵活自由，不象管子的各个孔位必受同一根管的约束的。

现在，我们大体上已可确定：调首是尺＝Sol，用的是隐伏形式的清商音阶。

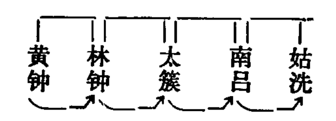
如果仍有疑惑，还可以继续求诸乐律宫调理论上的论证。

3．调首和宫调系统与黄钟律的关系

这一层关系的辨认，有一个简便的方法：按绝对音高的比较，排列出本乐种各调（调门、调高）的音列。所得各调共有的几个共同音也就是自黄钟律开始按“五度圈”次序所得的最初几律。

我们先按笙管各音自最低音“大尺”起，根据半音阶的顺序排列出一个八度组（所缺各音按相同距离留下空位），再把晋北八音会音乐三调所用的固定名工尺谱字填入就可以看出各调共同的“五度圈”顺序：

	b^1	（ ）	$^\#c^2$	（ ）	$^\#d^2$	e^2	（ ）	$^\#f^2$	g^2	$^\#g^2$	a^2	$^\#a^2$	b^2
上调：	尺		工	(凡)		六		五		乙	仕		伬
本调：	尺		工		大凡	六		五		乙	仕		伬
凡字(?)调：	尺		工		大凡	六		五		乙		勾凡	伬



现在可以得出下列几点结论：

①原来民间把“本调”看作六字调，指的是它的黄钟律音。

②作为真正调首音，即“以之为转调的关键”的“正调”调

首音，和古琴的“正调”一样，可以以它为首，排列出徵—羽—宫—商—角的五声，这五声，恰恰是晋北三调共有的五声。

③晋北八音会音乐的林钟为尺＝Sol 作为调首，用的是隐伏形式的清商音阶。

至此，对晋北八音会音乐的律、调、器、谱四者关系，我们已经全部摸清。需要略作说明的只是下列三点：

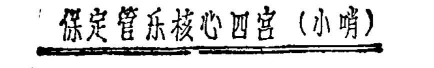
①前述的生律法逻辑关系，用了“五度圈”一词，并不实指五度相生律（或三分损益律）的律制概念，不同乐种所用的律制均应另作具体分析，这里谈的只是各种律制共有的普遍规律。

②民间一般乐种，常有四宫、五宫，个别乐种可能还多一些。晋北八音会音乐从笙簧的潜力看，古代曾有四宫以上，显然是在传承过程中失落了一至二宫。但仍可清楚地分析出它的宫调系统。现有三宫者各调间可以找出五个共同音，现有四宫者各调间可以找出四个共同音，现有五宫者各调间可以找出三个共同音，调首音一般常在黄钟、林钟两律，宫调系统越完全，这种判断就越准确。

③历史上或因战乱，应律乐器失传不得不采用代用乐器的（如西安鼓乐）；有因为黄钟标准改制受官家法令约束而改调乐器的；有因音阶的演变而致乐器失律的，常常也要引起宫调系统的扭曲，（如南音——弦管，正六、正尺位置的迁移）就较难顺利地按照上列方法得出明确结论了（但仍可以看出一定问题）。

兹附晋北八音会三调及笙管情况，保定管乐小哨四调、开封大相国寺五调列表于下，以供参考：

	#f²	g²	#g²	a²	#a²	b²	#c³	d³	#d³	e³	#f³	#g³	a³	b³	#c⁴
上　调(A)	四		一	上		尺	工	( )		六	五				
本　调(E)	四		一	上		尺	工		凡	六	五				
凡字调(B)	四		一		(勾)	尺	工		凡	六	五				
小字三组笙管							青工			小六	四五				
小字二组笙管	大四、背四	小乙	大乙	大上	勾凡	青尺	( ) 大工	( )	大凡	大合					
小字一组笙管						大尺									



保定管乐核心四宫（小哨）

	d^1	$^bE^1$	e^1	f^1	$^\sharp f^1$	g^1	a^1	$^bb^1$	b^1	c^2	d^2	$^be^2$	e^2	f^2	$^\sharp f^2$	g^2
靠凡调（^bB）	工	凡		六		五	乙	仩		伬	仜	仉		伏		伍
六字调（F）	五		乙	上		尺	工	凡		六	五		乙	仩		伬
正　调（C）	尺		工	凡		六	五		乙	仩	伬		仜	仉		伏
反　调（G）	合		四		一	上	尺		工	凡	六		五		乙	仩

开封 大相国寺五调

	四	下一	一	上	勾	尺		工	凡	青六	大六	下五	五	下乙	乙	仩	、	伬
	c^1		d^1	$^{\flat}e^1$		f^1		g^1	$^{\flat}a^1$		$^{\flat}b^1$		c^2		d^2	$^{\flat}e^2$		f^2
	b	c^1		d^1		e^1		$^{\sharp}f^1$	g^1	$^{\flat}a^1$	a^1		b^1		$^{\sharp}c^2$	d^2		e^2
	林	-				(黄)		太					林					
凡字调						尺		工	凡		六		五	下乙		仩		
上字调						尺		工	凡		六		五		乙	仩		
大六调（正调）						尺		工		青六	六		五		乙	仩		
青六调						尺		工		青六	六		五		乙		(勾)	
四字调						尺		工		青六		下五	五		乙		(勾)	

最后还须补充说明寻找调首音位置并判定黄钟律音的意义何在。

正如前文所说，我们如果找不到调首，或在某种情况下弄错了调首（如把尺＝Sol 当成了合＝do）时，常常也不妨碍对工尺谱作正确的翻译，那又何必费力去找调首呢？

第一，为了避免感性的判断陷入主观错误，理性的分析可以验证我们的主观感觉是否正确。也许，我们以为某一乐种的调首在“上”字，按照律、调、谱、器四层的分析，最后却发现“上”字是在“南吕”律上，那就相去过远了。一般情况下，调首音非黄钟即林钟，因为只有这样，它才能形成调性中心；至少到目前为止，还没有发现过调首在“太簇”律上的乐种。即使会有太簇为调首的乐种，也不可能发现调首会跑到“南吕”一律上去的。

第二，调首音的律高分析可以帮助我们对具体乐种进行历史

的考证。某一乐种在它形成的历史年代中采用了某一黄钟律音高标准来调制乐器，是有迹可寻的。现在判定晋北八音会的黄钟律高在 e 音。这个律高曾经是唐宴乐律的黄钟标准，唐以后又不曾再度出现黄钟 = e 的音高标准。虽然我们不能仅据单项孤证就来断定晋北八音会音乐的形成年代，但这无疑是一条重要的（也是宝贵的）历史考证资料。

第三，它还有理论研究上的学术价值。律、调、谱、器四者关系对于乐种研究的工作，目前还处在起步的阶段。这一方面的研究工作更有促进乐律学为音乐实践服务的重大意义。器乐乐种的调首问题在这里正是一个关键问题。理论为实践服务并不是一种“支出”，它必将取得崇高的“报酬”。反之，实际工作者从事理论研究也不是一种超额负担，倒会为自己的工作取得甚大便利的！

（原载《民族民间音乐》1986年第2期）

附：

中国传统乐学基本理论的若干简要提示

一、“均、宫、调”是三个层次的概念

由于中西理论体系有差别，“五四”以来，人们用现代概念来解释古代术语时，常常把中国传统概念纳入欧洲体系，就把“均”（yūn）和“宫”等同起来了。这是因为欧洲的大、小调体系只有调高（key）与调式（mode）两个层次的原故。因此：

均＝宫＝调高

调＝调式

所以，黄钟均就＝黄钟宫。结果是把三个层次简化成了两个层次。

按照这种看法，黄钟音高为 c^1 时，黄钟均或黄钟宫指的都是下列这样一种七声音阶：

音名	c^1	d^1	e^1	$^{\#}f^1$	g^1	a^1	b^1
律名	黄钟	太簇	姑洗	蕤宾	林钟	南吕	应钟
阶名	宫	商	角	变徵	徵	羽	变宫
	上	尺	工	凡	六	五	乙

因此，认为黄钟均＝黄钟宫＝c调。不过承认这种音阶的第四级本来就是高凡，只不过在记谱时应该加上一个临时记号、升高半音而已。

然后，又承认除了宫调式以外，商、角、徵、羽都可以当调式的主音。这就是第二层概念了。但大、小调体系的理论并不承认它们同属黄钟宫，并不认为它们是同一个音阶中的五种调式，而认为它们是五种音阶，因为，《基本乐理》讲得清清楚楚：“调式中的诸音，按照音高依次由主音到主音的排列，叫做音阶。”这五种调式，各有主音，怎能同属一种音阶呢！

欧洲的音乐理论和中国的音乐实践在打架！

其实，中国传统音乐中，同均可以有不同的宫，同宫可以有不同的调。均、宫、调是三个层次的概念。

宫、调两个层次虽然也有中西矛盾，但还较易理解，均与宫的区别就混淆已久了。

古人在当初是把它们区别得清清楚楚的。后来由于历代官方理论只承认一种音阶（如上例）就把均与宫的区别抹杀掉了。人们只是在官方理论的“名”下，掩护着其他音阶之“实”。“均”与“宫”实际仍是存在区别的。

理论上澄清这个问题，是最近几年才提出来的，应予细心注意，以免因袭陈说。

二、“同均三宫”是三种音阶

本世纪20年代，杨荫浏先生在《雅音集》序言中提出，古代音阶理论上的第四级虽是增四度，实践中却常常是纯四度。后来在40年代的一篇论文中明确提出前者是古音阶，后者是新音阶，又在《中国音乐史纲》中提出隋唐的俗乐音阶（第七音为“闰”音）即清商音阶。这是分别提出的。

到50年代，黎英海把这三种音阶并提，当作民族音乐的音阶体系来看。这是既见树木，又见森林了。虽然他把乐种名称混同于音阶名称；虽然从大、小调体系出发，主要立足于同宫的三种音阶来看问题而未从同均三宫着眼来从事系统性的观察，但这已是理论上的重要突破。

当前的这个研究课题则已进入了重视同均三宫的阶段。在阐述同均三宫问题以前，先介绍一下传统的阶名术语。请注意宫、商、角、徵、羽等名称除了音阶的音程属性以外还兼有“序数”的涵义：

宫——首调的do，音阶第一级（因此，只作序数看时，它可能并不是首调的do，以下均此）。

商——首调的re，音阶第二级。

角——首调的mi，音阶第三级。

和——出自“曾侯乙钟铭”，又称羽曾，首调的fa，纯四度。

古代文人曾把它叫做“清角”，这在律学上是个错误概念（正如f≠♯e）。

变徵——一般是首调的♯fa，作为音阶第四级理解时，有时也表示♮fa，如郑译所说：“以小吕为变徵”。

严格地从律学上说，把变徵理解为宫音上方增四度也是一种错误：曾侯乙钟铭就是把“变徵”（♭g）与“商角”（♯f）区别开的。

中——出自朱载堉的创用，即音阶的增四度、第四级♯fa。这个音在音程上恰在宫音至清宫（宫音的高八度）之中点。

徵——首调的sol，音阶第五级。

羽——首调的la，音阶第六级。

闰——首调的♭si，音阶的第七级、小七度音。南宋蔡元定说这是民间理论，并解释"闰"字的来源是"闰余"之义。理论上第七级应当是大七度，"闰余"是增加"律"（发音体的标准器）的长度的意思，因此si音降低半音成了♭si。（现在有的论文把它解释成振动频率的增加是不对的，中国传统律学所用度量数据从来都是指发音体的长短，而非振动数的多少）。文人又称之为"清羽"，也是律学知识上的错误：#a≒♭b。

变宫——一般是首调的si，作为音阶第七级理解时，有时也表示♭si。曾侯乙钟铭的"变宫"指♭do，与"徵角"si在律学概念上是有区别的。

上列各个名称中，宫、商、角、徵、羽是"五正声"，一般涵义明确；作为"二变"的四个偏音，（首调的fa、#fa、si、♭si）变宫、变徵则有多义；因此，下文采用单音词"和"＝fa、"中"＝#fa、"闰"＝♭si，而单用"变"字表示♮si，用来列表说明同均三宫的三种音阶：

律名 / 音名 / 音阶	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
	c^1		d^1		e^1		$^{\#}f^1$	g^1		a^1		b^1
古音阶	宫̣		商		角		中	徵		羽		宫
新音阶	和		徵		羽		变	宫̣		商		角
清商音阶	闰		宫̣		商		角	和		徵		羽

这就是黄钟均的同均三宫。

什么叫"均"？在"五度圈"的连续音高序列中摘取七律，

（古书中叫做“以七同其数”）构成音阶（古书中也把七声音阶称做“七律”），这七个律高所构成的绝对音高位置与各律间相对的音程关系的总和就是“均”。这个定义如果绞人脑汁，不好理解，我们只好简单化地说，“均”就是七律在“五度圈”中的位置。

古书上没有讲过“均”的完整的定义，但讲过均和律的关系，以上和以下的引文都是从《国语》所载春秋时代的史料中来的。伶州鸠（周景王的宫廷乐师）说：“律所以立均出度也。”律，就是音高标准；有了律，均的位置得以确定，就“立”起来了；同时，各个律高都有一定数据（度），音高是很明确的。

看上列的图表，从黄钟律开始按五度圈关系排列：黄钟⟶林钟⟶太簇⟶南吕⟶姑洗⟶应钟⟶蕤宾这七律是从黄钟开始的，就叫做“黄钟均”。

某一律成为某均的首音之时，就用它的律名来称呼均名。各均之首，有一个概括性的传统名词，叫做“均主”。这个名词引自《五代史·乐志》中的王朴“奏疏”。

“均主”就是各均的七律之首，恰合该均古音阶的宫音。“均”既然是指明律高位置的，那么“均”的意义不就是调高吗？何必那么复杂！不对！看同均三宫的图表可以知道，用现代的“调高”概念来解释“均”的时候，同属黄钟均的三宫，应是三种调高。

记谱时，黄钟均古音阶是C调，音阶中用临时记号记♯fa；黄钟均新音阶是G调，全用“自然音列”；黄钟均清商音阶是D调，用♭Si来记♮C音（这都是从首调唱名法说的）。

同均的三宫既是三种音阶，那么“音阶”在中国的传统乐学中究竟用什么名词？有什么样的内涵呢？

先秦文献中叫做“音”。“五音”、“七音”就是五声、七

声音阶的意思。《乐记》“声成文谓之音”，把五声、七声等各个音级组织起来（成文）就叫做音阶。

晋代的荀勖把它叫做“调”（diào）。但自古以来，把调式也称做“调”；他就把调式名称另作区别，称做××之调。

中国古代传统的“音阶”概念和欧洲大小调体系的音阶概念并不相同。如前所述，中国音乐中音阶与调式是两个层次；在欧洲大小调体系中，这两个名词除了角度的不同以外，只是同属一个层次，音阶的首音也就是调式的主音，这就和中国音乐显然不同了。

中国的传统音乐中音阶可以说是：调式的框架，音阶有自己的主音，由某一音阶统属的各种调式在另一层次上还各有自己的调式主音。

春秋时代的史料说：“夫宫，音之主也”（《国语·周语下》）。要说“宫”音，就是音阶的主音，音阶的主音就是“宫”，或称“音主”。调式的主音在传统理论中称为“调头”，它的文献来源见唐段安节《乐府杂录》：“太宗于内库别收一片铁方响，声名大吕，应‘高般涉’调头”。‘高般涉’是当时的俗乐二十八调中属于“七羽”一列的一种调式。宋代人以为它是羽调式，主音（即调头）是首调的la；我以为在唐代，它是古音阶的宫调式，调头是古音阶首调的do。当时的“胡部”音高标准比这片铁方响高半音，方响上刻有“大吕”律名，音高相当于胡部的“黄钟”。高般涉调就是黄钟均的古音阶宫调式，所以这一律“应高般涉调头”。不论对高般涉调作何解释，不论是否存在争议，“调头”就是调式的主音总是没有错的。

总结前文：中国乐学的基本理论中，均、宫、调是三层概念。“均”是统率“宫”的，“三宫”就是同属一均的三种音阶，而分属三种调高（因此，中国音乐中经常出现借调记谱的现象，并且几

乎是不可避免的现象）。不同的音阶中，“宫”又是统率“调”的，每宫都可以出现“宫”、“商”、“角”、“徵”、“羽”五种调式。均、宫、调又各有自己的首音或主音，分别称为“均主”、“音主”和“调头”。传统的音乐文献中当然没有象上文这样讲得如此系统化。那么，这是不是人为地“分析”出来的呢？

由于上述这些新的看法还没有完全取得社会的公认；下文不得不专设一节，说明同均三宫和三种音阶的理论本来就是我们的传统理论。

三、荀勖的笛上三调和郑译所论的清乐黄钟宫

晋代的荀勖对物理学中的“音乐声学”有很大贡献。他解决了管乐器因空气柱超出管长导致以管定律发音不准的问题，创制了十二支“笛律”。

他是为了当时的乐种——清商乐在演奏实践中的需用而创制这一套音高标准器的，非一般脱离艺术实践的理论研究可比。

他的十二笛，可以奏全十二均每均七律的各音，明确宣称每均都有三宫，可惜唐房玄龄修《晋史》时已经不能理解这个道理，妄自把每均三宫解释成每支笛律都有三均（也犯了宫＝均的错误），并在“荀勖奏议”的大字原文之下，用小字加注，与原注混在一起。其实，这种混乱是不难清理的：1.既然是音高标准器，怎能允许采用控制气息、加进抹指的办法把一均吹成三均？既已全备十二笛各一均，又何需在每笛之上额外吹出重复于他笛的另外二均？2.原注与加注之间的矛盾，已在文字中明显暴露。所以，对于这一史料的判断我认为其实无须争议。读者对上列这几行的内容如感简略难解，也尽可不去管它；如果对于上述问题也须写一本书来澄清它，那么我们来研究传统乐律学问题，可真

要在假充知乐的历代文人所造成的混乱中寸步难行了!

荀勖笛律的每均三宫，正是魏晋清商乐兼用的三种音阶：古音阶、新音阶加上俗乐音阶的商调式（荀勖对这第三种称呼，区别于前两种明确定名的音阶，是用了特殊的命名法的）。请注意，以清商乐这个乐种为例，就兼用各种音阶，音阶的属性，不等于乐种的属性，按照历史真实情况，恐怕音阶不能用乐种来命名吧!

荀勖留下的文献说明：1.我们所谓古音阶，历史上原称“正声调”（我主张，用今例称之为“正声音阶”）。2.我们所谓新音阶，历史上原称“下徵调”（我主张，用今例称之为“下徵音阶”）。

对于第三种音阶，由于情况略为复杂，我们先研究一下有关荀勖黄钟笛三宫的图表，然后再引申开来，另作讨论。

下面严格按荀勖原有名称列表，请注意他的宫、商、角……名称主要涵义是指“音序”，如果对前两种音阶也可把它们理解作“阶名”，那么对第三种音阶则只能理解为商调式的音序，而音序不从“宫”音起算时，是表达不出阶名实质的。因此，加上了第四行，用俗乐音阶的正常次序标明，以便认识它的阶名实质：

律名	姑洗		蕤宾	林钟		南吕		应钟	黄钟		太簇	
荀勖律音高	b		#c	d		e		#f	g		a	
①正声调	角		变徵	徵		羽		变宫	宫̣		商	
②下徵调	羽		变宫	宫		商		角	变徵		徵	
③清角之调	宫		商	角		变徵		徵	羽		变宫	
（④俗乐音阶	商		角	和		徵		羽	闰		宫）	

俗乐音阶，唐人称做"俗乐调"，荀勖的时代也许还没有形成这种音阶的规范；也许虽有这种规范，但在宫廷的清商乐中尚未承认这种音阶理论。总之，从实际出发，荀勖把第三种音阶在笛上的排列形式称做"清角之调"是用了特殊的命名法，并有当时"清商乐"的艺术实践作为依据的。他不给正式的音阶名称，不称"调"而称"之调"，实在是把宫、调分为两层，称为清乐之角调式，即以清乐正声调为准，当做清乐正声调之角来称呼的。

继承了魏晋清商乐传统的琴曲调弦法中有一种"清角调"，就是从它来的：

	b	(#c) d	(e)	#f	g	a	b	d
琴曲"清角调"	慢宫弦	二弦		紧三弦	四弦	五弦	慢六弦	七弦

（慢宫、紧三、十二上应〔五〕）

七弦琴的"正调"原是：c、d、f、g、a、c、d，把一、六弦调低半音（即所谓"慢"。反之，向高半音调弦则称之为"紧"。）三弦调高半音就成了"清角调"，括号中的#c、e，是七弦琴空弦音不能用七声的缘故。这种调弦法连绝对音高都和荀勖的"清角之调"一致。

荀勖把他的每均三宫，称为"三宫二十一变"，证明他已经意识到"清角之调"在实质上已属另一种音阶。因为黄钟均的七律只有在每种都有三种音级的实质变化情况下才可能得出二十一变。如果"清角之调"在实质上真地只是正声调的角调式，那么就有七个雷同的音级，而只剩下两宫十四变了。

因此，我们可以把"清角之调"看作俗乐音阶正式成立过程的第一阶段，即魏晋阶段。这时，它在实质上是采用俗乐音阶的

商调式音列：

商　　角和　　徵　　羽闰　　宫

从南北朝到隋代是俗乐音阶成立过程的第二阶段。

《南史·王僧虔传》记载，王僧虔留意雅乐，上表请正声乐，朝廷采纳了他的意见，命令一个姓肖的官员负责“调整清商音律”。

这条史料说明当时的“太乐乐府”并不像宋代以后那样雅、俗分家。当时的太乐和乐府是一回事（见《晋书》），雅乐也用俗乐音阶“清商音律”。不过，它的排列形式比起魏晋时已有变化，也不象唐代那样正式形成了俗乐音阶的规范罢了。

可以从《隋书》“郑译乐议”中看到关于这种音阶的记载。不过历来对于这段文字的解释颇有失误，我们也不得不在此给予订正。

郑译在公元588年批评宫廷乐师们所用的“乐府钟石律吕”时，下结论说“莫有通者”。其实这是他自己对“清商音律”不通。南北朝以来，“清商署”（音乐管理机构，有时独立，有时归属太乐乐府）的钟、磬调律法是象下列图表那样和郑译的主观想法相违背的：（见下页）

前人对郑译乐议的原文解释不清，主要是由于下列各点：

1．拘泥于宋代以后的看法，以为太乐和乐府分别是掌管雅、俗乐的两种机构，被郑译忽称太乐、忽称乐府、忽称雅乐、忽称清乐的提法迷了眼。考晋代以来的史籍可知，那时的“太乐乐府”只是同一机构，乐种虽有两种用法，雅乐和清乐在钟磬音律上却是共同的。

2．有的弄不明白清乐即清商乐的简称（见杜佑《通典》），误以为是清商乐以外的另一种民间俗乐。

3．郑译讲乐府的“三声乖应”（三个音级对不上号）、讲

律　　名	林	夷	南	无	应	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	
假定律高	c		d	♭ə	e	f	#f	g		a	♭b	b	
号称源自汉代"八音之乐"的南北朝及隋代的太乐乐府钟磬： ①	调首在林钟→徵		羽	闰	（应声）	宫		商		角	和		雅乐与清乐同样用这种音阶，都是黄钟为宫，但乐工们明白宣称"调首"在"林钟"。
郑译以为调首既在林钟，就应当是林钟宫正声调，而可用于清乐： ②	宫		商		角		变徵	徵		羽		变宫	
郑译以为雅乐不能用林钟为调首，应以黄钟为调首用黄钟宫正声调： ③	徵		羽		变宫	调首→宫		商		角		变徵	

太乐的“三声并戾”指的是同一事物，即如上表①、②间虚点斜线所示，有的以为“三声并戾”即文字表面所讲的宫、商、角三声位置不同（那么其它各声同吗？）；有的以为“三声乖应”指的是律制的不同（那么三声以外的其它各音级在不同律制中就有相同音高吗？何况郑译明明说是“七声之内，三声乖应”，讲的是“声”而不是“律”，是有关音级（声）的乐学问题而不是振动数方面的律学问题啊！）。

作了上列辨明以后，参看图表来读下列引文。也许可以不必再作许多解释了：

《隋书·音乐志》郑译：“案今乐府黄钟，乃以林钟为调首，失君臣之义。清乐黄钟宫，以小吕为变徵，乖相生之道。今请雅乐黄钟宫，以黄钟为调首；清乐去小吕，还用蕤宾为变徵。”

“译云：考寻乐府钟石律吕，皆有宫、商、角、徵、羽、变宫、变徵之名。七声之内，三声乖应。每恒求访，终莫能通。……考校太乐所奏，林钟之宫，应用林钟为宫，乃用黄钟为宫；应用南吕为商，乃用太簇为商；应用应钟为角，乃取姑洗为角。故林钟一宫七声，三声并戾。其十一宫七十七音，例皆乖越，莫有通者。……”

只有一点需要解释。清乐黄钟宫（图表中的①）既然是清商音阶即俗乐音阶黄钟为宫的序列，和黄钟宫古音阶应有两声之差，为什么只要“去小吕，还用蕤宾为变徵”就能解决郑译的问题呢？这不证明了清乐音阶即新音阶吗？

请看图表中的①，相当于黄钟宫古音阶变宫音之处还有一个“应声”在。郑译十分强调“八音之乐”中的这个“应声”，道理就在这里。因为历史上的清商音阶中闰、应二声在实践中是灵活替代的，今天的“西安鼓乐”依然如此；杨元亨（保定地区管乐名艺人）“正调”奏法中同时出现“清五”（♭si）和“乙”

（si）可能也是这种遗迹。因此，郑译认为只要改仲吕为蕤宾就足以回到标准的正声调黄钟宫了。

清商音阶有历史的变化迹象，在今天的华北一带已经渐向新音阶靠拢，就是极少使用“闰”音而改用“应声”了，因此，华北一带的清商音阶极易混同为新音阶的徵调式，我想把它称为隐伏形式的清商音阶，这是个变种，不象陕西省的清商音阶那样明确无误。

回过头来再看图表中①处的清商音阶，它在琴曲弦法中是明确叫做“清商调”的：

	徵	羽	闰	宫	商	角	和	（徵）	（闰）
清商调（紧二、五、七）	一弦		紧二弦	三弦	四弦		紧五弦	六弦	紧七弦

这就是陕西“眉户调”以Sol为调首的，今天仍在使用的清商音阶。

俗乐音阶即清商音阶历史发展过程的第三个阶段是在唐代。

请注意，隋以前这个音阶的宫位，已和唐代相同，只是调首音不在宫音，却在徵音。一宫、二商、三角、四和、五徵、六羽、七闰的序列则是唐代确定的。只在此时才和我们今天所认识的清商音阶完全一致。

四、三种音阶的正名问题

这个问题是在传统乐学的基本理论长期未得系统整理的情况下发生的。包括多种术语的使用混乱在内，音阶的命名问题比起来还只是一件小事。

原则上，恐怕不宜对自创名词术语取赞许态度。也许只有在理论探讨的深化过程中实在寻找不出传统词汇可以使用时，才可被迫创用新词。

有些约定俗成的词汇，可能并不合理，只要涵义确定，应该不必急于修改。因为从名实关系上说，“实”是关键，“名”究竟是其次的东西。

不过，最好还是使用历史上原有的名称。但在理论工作中创用新词时尚未发现它的传统称谓，那么又该怎么办呢？请看下表：

1	正声调（晋）	下徵调（晋）	俗乐调（唐）
2	古音阶	新音阶	俗乐音阶 清商音阶
3	雅乐音阶	清乐音阶	燕乐音阶
4	变徵音阶	清角音阶	清羽音阶

怎样选择？最好能够通过多数人的考虑，这里只是客观地表示若干个人看法：

①第四套名称，单纯从音位上讲，有音阶结构的合理性；缺点有：一是违背律学常识，二是“清角”一名与荀勖第三种调名相混。再者，这套名称晚出，尚无群众基础。

②第三套名称，已在音乐院校的教学工作中被普遍使用；缺点是用乐种名称来称音阶，并不符合历史上各个乐种的音乐实践情况，再就是对于“清乐”一词的误解。

③第二套名称，自“五四”以来已经流传甚广，群众理解。但自1977年以来由于新石器时代和青铜时代音乐文物的测音研究，我们已知：“新音阶不新，古音阶不古”的实际情况。可

是，除了它已流传甚久而外，其第三种音阶的命名却是十分合理的。

④第一套名称，有历史根据，也最合理，缺点是群众知之甚少。

理论工作总该取得共同语言才能发展，使用共同词汇的意义固然不能低估，而取得共同认识则更为重要。本文的写作，初愿只是为同时发表的《怎样辨别不同乐种的工尺谱调首》一文的阅读提供知识准备；写来却深感应从民间抢救散存的传统技术知识（包括各种专用词汇)的必要，以及结合传统理论研究整理这些材料的必要，在这些方面，作者亟愿民族音乐工作者珍视传统音乐的基础理论工作，群策群力，为发扬我国的传统文化做出贡献。

宫调浅说[①]

中国的传统乐学理论把音、律、声、调之间的逻辑关系总称为“宫调”。

音乐实践中所用一定音阶（音）的各个音级（声），各相应于一定的律高标准（律），构成一定的调音体系；某一调音体系中的音阶，又都具体地体现为以某“声”为主的一定调式(调)。审查其间的诸种逻辑联系，包含律高、调高、调式间各种可变因素在内的、综合关系的研究，即是宫调理论。

仅仅把“宫”理解为调高概念，把“调”理解为调式概念，只是对于“宫调”的一种简单化的解释。全面地、系统地阐述传统宫调理论，可以从如下四个方面进行，即传统宫调理论的律学基础；宫调范畴的乐学基本概念；律、声命名系统的宫调关系及其它系统的宫调关系。

一、传统宫调理论的律学基础

已出土的夏文化与早商文化间的石磬，证明人们刚刚脱离蒙昧时代即已产生（或早已具有）绝对音高（即“律”）的概念。在这个基础上，对音乐实践中久已使用的音阶（或至少在人类的蒙昧时代，已经存在的尚未定型的某种音列）比较它的不同音级的音高关系，比较它在不同调高位置上的音高关系，人们就得到

---

① 本文原为《中国大百科全书·音乐卷》《宫调》条释文。

了最初的对宫调的认识。

中国人对“律”的计量研究，大约开始于西周。人们对“律”的认识由感性阶段进入理性阶段的标志，一是对于一系列律高的成体系的认识；一是各律间音高计量上的确定意义以及由此而生生、稳定的命名体系。从实物的证据说，黄钟、大吕等律名的诞生，不会迟于西周的中、晚期。

自从周代的宫廷乐师创造了十二律理论以后，中国音乐的宫调理论始终是以十二律体系为其基础的。

十二律理论是中国律学理论的核心。中国律学史上产生过的一切律制，从先秦钟律到朱载堉的新法密率，按照它们音律序列中所生各律的数量，大体上可以归纳为两大类：

一类是限用十二律的各种律制。例如：《吕氏春秋》记载的三分损益律；何承天的新律（在三分损益法基础上对“律寸”数据作平均调整的一种律制）；朱载堉的新法密率（平均律）等。

第二类是用律数量超过十二数的各种律制。例如：先秦钟律（以《管子》五音为基础的、兼用三分损益法与纯律三度生律法的复合律制）；传统“琴律”；京房六十律（三分损益法，超过十二次的继续延伸）及与之同体系的荀勖笛律、蔡元定十八律等。

这两大类律制同样具有中国律学史上的共同基本原则：（一）适应音乐史上各种宫调关系的需要，统一以十二律位为依归。（二）为圆满解决旋宫实践中，周而复始的调性关系统一性，历代各种律制的重大创造都以黄钟律的复生（即回到原始出发律）为其追求目标。

“律位”概念出于十二律体系。不同律制中处于核心地位的十二律，称为正律；此外派生出的各律，称为变律。生律序列超过十二数的律制，凡变律与正律音高相近，在乐学的应用中处理

宫调关系时可以互相代替使用者，则称为同一"律位"，这种同位异律、灵活代用的现象，相当普遍地存在于东方国家各民族的非平均律体之中。当该民族的宫调体系基本上使用十二音名的制度时，不同调高中的同名各音必然在相当数量上出现微音分差别。此时，所用律制虽然在生律序列上超过了十二数而多于十二律，则仍属"十二律体系"，或严格地称为"十二律位体系"。

律位的名称，在乐学中存在两种规范：（一）沿用十二律名。黄钟、大吕等六律、六吕十二律名，在严格意义上只是三分损益律的名称，但在前述第一大类的各种律制中，除黄钟一律同样都作为"出发律"，以±o音分来看待时，其余十一律中所有同名的律则都存在具有微音分差别的不同音高。例如：三分损益律的"姑洗"应为408音分；新法密率的"姑洗"则为400音分；而何承天新律的"姑洗"则只有398音分。同名"姑洗"而实际上却是同位异律；此时，"姑洗"之名已可视作"律位"名称。在第二大类律制中，如朱熹《琴律说》中，由于琴律为兼用三分损益法与纯律生律法的复合律制，这时"琴律"三分损益徽分上的e（408音分）与宫弦十一徽分上的e(386音分)，均称"姑洗"，姑洗实际上已是律位名称而非确定意义上的律名。（二）采用音名。"曾侯乙钟铭"用：宫（C）、羽角（#C）、商（D）、徵曾（♭E）、角（E）、羽曾（F）、商角（#F）、徵（G）、宫曾（♭A）、羽（A）、商曾（♭B）、徵角（B）十二个音名作为律位名称。举例说，律位"角"（E音）的同位异体既有距宫音(C) 386音分的"鴋（hán）音"律，也有距宫音408音分的"文王"律。

中国律学史上的京房六十律以及后出的钱乐之三百六十律等，由于分律过细，其中已有一定数量的变律处在十二正律间的"中立音"地位，不能明确划归某一律位，因而在一定程度上偏离了

传统宫调理论中十二律位旋宫的原则；但就其大体而论，京房律这类繁复的律制，对于魏晋隋唐间的音乐实践说来，它在俗乐宫调体系中的现实的应用，仍然服役于十二律位旋宫的需要。

中国律学史中律制理论的发展过程，起于西周的十二律理论，经过广泛运用多种变律的各个阶段，最终复归于朱载堉新法密率限用十二正律的体制，始终围绕着宫调关系的理论与实践而发展着。这个历史过程充分说明传统律学理论正是传统宫调体系的理论基础。

二、宫调范畴的乐学基本概念

（一）音、律、声、调与“音阶”的概念。

中国传统乐学中并无“音阶”这一专用词，但有明确的音阶概念。传统乐学表达这一概念时，常从不同角度揭示其内涵而分别使用音、律、声、调等词。

五声至七声的音阶中，常用五音、五声、六律、七音、七律等词；讨论音阶的音级与阶名时常用“声”字；为不同结构形式的音阶制订专名时则又借用“调”字。这些情况下，有关词语都已不是它们原先具有的常用概念：音（乐音或音乐）、律（音高标准）、声（广义的音响、音乐，狭义的音级）、调（广义的宫调、调性、曲调，狭义的调式）等。

其中，“音”字作音阶解释，占有重要地位。传统文献中对“音”（音阶）所作定义性的论述可以概括为以下三点：①音阶由不同音高的音级构成。②这些音级（“声”）产生于一定的生律法，相互关系之间有一定规律，这就成为音阶。③音阶的主音即“音主”，阶名叫做“宫”。

中国传统乐学概念中的音（音阶），与现代基本乐理知识中根据欧洲大、小调体系音乐规律所概括的“音阶”概念存在显著

差别。欧洲乐理中的音阶概念与调式概念只有虚、实之别，而为同一层次，音阶的首音即是调式的主音；中国的“音阶”概念与调式概念分属两个层次，“宫”、“调”之间存在统属关系，除宫调式的主音等同于音阶主音而外，商、角、徵、羽等调(调式)的主音都与音阶主音不同；理论上，各调尽皆统属于宫，宫音就是音阶的主音。

传统的音阶概念按声序分类有下列数种：

五音——五声的音阶。五声——五个音级或五声音阶。

六律——亦作六声或六声音阶解释，它的常规概念则仅指“律吕”中的六个阳律。

七音——七声音阶。七律——已知文献材料中最早的七声音阶概念的用语，从十二律位中七个律的音高来判定音阶结构。这一用语的产生，说明春秋时代，已从宫调关系的角度来看音阶。

乐律学的传统文献中，没有记载过少于五声的音阶结构，民族音乐实践中有这样的音乐时，理论上视作五声音阶的省略形式。多于七声的音阶理论只有隋代著录的“八音之乐”。

八音之乐——应指八声音阶。隋代人以为源自汉代。多于七声以外的音级，一般在音阶理论中被视作临时变化音，不视作音阶的常规音级。隋代的第八声，位置有定（古音阶宫、商二音级之间），有专名（应声），不仅被看作常规音级，而且承认以应声作为调式主音时，可以建立“应调”；唐、宋两代的“角调”也在实践中使用着这种“八音之乐”。

中国传统音乐中有并用九声的实践，但文献资料中，除正、变阶名问题上反映出九声的客观存在而外；迄今为止，尚未发现有关九声音阶的理论证据。

（二）音级与正变阶名

由于先秦以来中国长期存在五声音阶与七声音阶并用的传

统，因此除了部分绝对纯用五声的音乐以外，凡少于七声的音乐，其音阶各个音级的调性涵义，一般地容易带有游移性。在此情况下，七声音阶在传统宫调体系中具有判定律位、调高、调式的规范作用。

传统的七声音阶中各个音级（声）各有音级名称。区别为五正声、二变声（变声或称“偏音”）。

五正声——七音中处于核心地位的五声称为正声。当音阶的主音音高为c时，五正声的音序和阶名依次为：第一级“宫”（c），第二级“商”（d），第三级“角”（e），第五级“徵”（g），第六级“羽”（a）。

二变——七音中的第四、第七级称为变声。理论上视作降低了的宫声与徵声，从正声得名为变宫（第七级）、变徵（第四级）。但在不同的音阶形式之中，这两个音级又各有高、低半音的两个不同位置。

当宫音为c时，不同音阶的第四级可能是f，也可能是#f。第七级可能是b、也可能是♭b。二变的不同律位上，一共有四个可供选择的偏音，它们在传统乐学中有下列一些名称：

宫音为C时的律位	曾侯乙钟铭律位名称	秦、汉以来的阶名	单音节专名及其名称来源
f	羽曾	清角(#e≈f)	和（曾侯乙钟铭）
#f	商角	变徵(♭g≈#f)	中（朱载堉定名）
b	徵角	变宫(♭c≈b)	/
♭b	商曾	清羽(#a≈♭b)	闰(隋唐俗乐)

（三）传统音乐中三种基本的音阶形态（略）。①

① 3、4两节内容均详见本文附录。

（四）均、宫、调（略）。

三、律、声命名系统的宫调关系

传统的宫调理论大略有四种系统：（一）律声命名系统；（二）琴调系统；（三）工尺谱系统或以弦序、孔序命名的俗乐宫调系统；（四）词曲音乐及南北曲声腔的宫调系统。其中，以第一种即由律名与阶名构成宫调名称的系统在理论上比较严密完备，著于典籍，影响最大。

1．八十四调理论。用古音阶代表同均三宫时：①以宫、商、角、徵、羽五正声的音级作为“调头”，可以建立五种调式。②因为古音阶的“变徵”还暗含着清商音阶的角调式，“变宫”还暗含着新音阶的角调式或清商音阶羽调式的涵义；两个变声作为“调头”，亦可建立相应的调式。③由此，每均的七个律位之上皆可立调。

这就叫做每均七调（本质上，如前所述，应是十五调）。十二均，在理论上可立八十四调。

在均与宫成为绝对统一的概念时，即不仅在理论上、而且实际上也限用正声调（古音阶）之时，八十四调仅成虚名，而与纯用五声音阶的情况相同，即：十二均的全部宫调系统只有六十调。此外，当历史上拘守三分损益法并限用十二律之时，往往六十调亦成虚名。民间乐种限于所用乐器的旋宫性能，常常只有四均，但多在同均之中暗含其它两宫，实际上四均可得二十八调。亦属八十四调理论的部分实践。

2．宫调命名法的两种称谓公式。律、声构词的宫调名称由律名与阶名连缀组成，如“黄钟商”、“林钟羽”等。但这种律、声构词的名称，在历史上却有两种称谓方式而有不同解释；也有第三种情况，即仅取律、声结构的形式而并不具有调高位置与调

式结构的实质内涵者（如俗乐二十八调的命名系统）。第三种情况已非律、声命名系统。以下仅按“之调”称谓与“为调”称谓示例解释《八十四调表》如下（“之调”称谓即“右旋”，“为调”称谓即“左旋”）：

八十四调表

假定音高	C	#C	D	bE	E	F	#F	G	bA	A	bB	B
律位 / 阶名（声） / 均名	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟
黄钟均	宫		商		角		变徵	徵		羽		变宫
大吕均	变宫	宫		商		角		变徵	徵		羽	
太簇均		变宫	宫		商		角		变徵	徵		羽
夹钟均	羽		变宫	宫		商		角		变徵	徵	
姑洗均		羽		变宫	宫		商		角		变徵	徵
仲吕均	徵		羽		变宫	宫		商		角		变徵
蕤宾均	变徵	徵		羽		变宫	宫		商		角	
林钟均		变徵	徵		羽		变宫	宫		商		角
夷则均	角		变徵	徵		羽		变宫	宫		商	
南吕均		角		变徵	徵		羽		变宫	宫		商
无射均	商		角		变徵	徵		羽		变宫	宫	
应钟均		商		角		变徵	徵		羽		变宫	宫

所谓“右旋”，如曾侯乙钟铭的体例，即按上表横看，得出的宫调应为“某律（均）之某声（调）”。以黄钟商为例，照黄

钟均横看，得出“黄钟均之商调式”的读法。这种称谓方式符合以“均”统率“宫”，以“宫”统率“调”的基本原则。

所谓“左旋”，可参看《周礼·春官·大司乐》记载的宫调称谓，即按上表直看，得出宫调应为“以某律（音高）为某声（调式主音）”。仍以黄钟商为例，照黄钟律直看，得出“以黄钟音为商调式主音”的读法。这种称谓方式常用于历史上某些时期限用五声音阶的祭祀、典礼音乐；出于礼仪对调式的规定，并不需要心存宫调系统的全局情况。因此，黄钟为商的命名法经过分析虽然亦可明确为“无射之商”，字面上却无须明确它的“宫”、“调”之间的统率关系；对五声音阶而言时，更无细分“均”与“宫”的区别与联系的必要。

律、声命名系统的宫调关系，以“右旋”称谓方式为主，有助于深入理解中国民族音乐宫调关系的规律。由于它在体系上严密而完备，对于理解下述各种不同系统的宫调关系，在中国音乐史中也始终作为指导性的理论与技术规范而存在着。

四、其它系统的宫调关系

1．琴调大体脱胎于律、声命名系统的宫调理论，但琴调各弦音序往往并无确定不移的宫调涵义而只是为特定琴曲的演奏便利而定，因此它的调名常兼有调弦法和宫调关系的双重意义，亦不能从调名直接判断它的宫调属性。不同琴派间，律位名称与弦序的关系既不相同，琴调的名实亦多相异；因此，根据琴调来判断琴曲的宫调关系时，必须因时、因地、因派、因曲而作具体分析，无从作出简略的概括。

2．歌舞与器乐方面的俗乐宫调系统可以溯源到从南北朝至隋唐以来的宫廷俗乐。如清商三调、隋唐俗乐二十八调，宋燕乐二十八调；如承其遗绪而发展着的西安鼓乐四调、南音弦管四调

（四个“管门”）、智化寺京音乐四调、曲笛工尺七调……等。

宫与调的概念在这类俗乐宫调系统中常有互换的倾向。（详见杨荫浏《中国古代音乐史稿》第十九章）。民间诸乐种的“四调”实际涵义就是“四宫（均）”。

俗乐宫调系统在记谱法上一般用工尺谱，也有采用弦序、把位、孔序据而记谱的，如“二四谱”等。由于以字谱声的关系，字谱符号因而有了与十二律相同的定音作用。所以这些字谱符号也转而成为宫调用语。如弦管四调的“倍思”，曲笛工尺七调的“上字调”、“尺字调”等。工尺七调除以调字表明宫（均）外，又以“煞”字表明它的调式涵义，如“工字煞”、“六字煞”等。

3．宋、元以来，从燕乐宫调基础上发展起来的、南北曲声腔系统的宫调、南宋词曲音乐的“七宫十二调”、金、元的“六宫十一调”、元代北曲“十二宫调”、元末南曲“十三宫调”、清代南、北曲常用的“九宫”（即“五宫四调”），都属这一宫调系统。

这类宫调系统采用了宋代燕乐二十八调的各个名称，但在元初出现张炎《词源》以前，宫声七调、商声七调……等仍然总称为“调”。到戏曲音乐进一步繁盛起来以后，就形成另一套名词解释：以“宫”称宫声为主的宫调式，以“调”称宫声以外的其它调式。“宫”与“调”的内涵，至此已经失去“均”与“调”（调式）的统属关系，成为同一层次的并列术语。

分别称宫、调的，如七宫十二调，意为：七种宫调式和配属不全的六种商调式、六种羽调式。合称。“宫调”的，如《中原音韵》“十二宫调”，意为：五种宫调式、五种商调式及一种羽调式，一种角调式。独称“宫”的，如“九宫”，实为：五种宫

调式和四种商调式。

“宫”、“调”、“宫调”诸语在后来的戏曲家著作中已经完全可作概念的互换，至此丧失专用术语的作用。这些宫调用语也许在明、清以前还有一定乐学涵义；到后期，如现存南北曲的清代乐谱中，宫调的本质意义已丧失殆尽。

因此，戏曲音乐转而采用曲笛上的民间工尺七调和乐谱中的煞声字来表明它的“宫”与“调”。戏曲音乐民间传谱中正式采用了“小工调”、“凡字调”等调名。至于它原有的燕乐调名，则已无宫调涵义，只在戏曲音乐的所谓“宫调谱”中于曲牌连接、音域适应程度等方面为编剧、填词、选腔的便利留下了曲调分类的作用。

1984年7月

论中国古代音乐的传承关系
——音乐史论之一

(一)

史学家范文澜曾把先秦时期超越于民族界限的中国文化归结为“华夏文化”①。他和本世纪初国学大师章太炎一样在阐述“中华”涵义时，扬弃了其中单一的、狭隘的血族概念，阐发了符合历史真实的、共同文化的群体意义。在这一点上，中国各族音乐家们并不同意简单地把中国传统音乐视做“汉族文化圈”的产

① 1982年，在“华夏之声”的系列音乐会活动中曾经引起过一场未曾公开的激烈争端。其中的一方指责音乐会主持人采用“华夏”一辞，为大汉族主义思想。本文笔者曾就此事复信给李西安同志支持他们的工作。今摘录此信有关片段如下：

“关于‘华夏’一词的问题，我手里没有章太炎的材料，但范文澜论之甚详，见范著《中国通史简编》第一编。他的主要论点有二：

一、‘华夏’的概念是一个不断发展着的概念。孔丘的‘裔不谋夏，夷不乱“华”，裔指夏以外的地，夷指华以外的人。这是最初的概念。但这个概念随着历史的变迁而发展。例如，楚人原被看作蛮族，汉以后却地称中国、族属华夏了。

二、‘中国、夏、华三个名称最基本的涵义还是在于文化’。范老说，杞君朝鲁君，用夷礼，杞被贬为夷；后来杞国朝鲁用周礼，杞又得称为诸夏。

所以范老总论‘华夏’文化的民族融合时有如下说法：‘华族与居住在中国内部和四方的诸侯因文化不同经常发生斗争，斗争的结果，华夏文化扩大了，中国也扩大了 到东周末年，凡接受华夏文化的各族，大体上融合成一个华族了’。‘春秋时期楚是华夏的劲敌。东周后期，楚国文化向上发展，与诸夏相等，华夷的界线逐渐消失’。‘到春秋末期，居住在诸夏境内的各族几乎全部融合在华族里面。’

“范老的两个论点同样适用于汉以后的情况……。”

物。这在事实上是讨论中国传统音乐问题的一个重要前提。中国各民族的传统音乐，在同一个文化群体中既有历史上形成的共性；又有不同民族、不同地区或不同时代特点遗留给具体乐种的千姿百态、丰富多采的个性。

至今，维吾尔族的音乐家仍可清楚地辨别出《且比亚特木卡姆》中的汉族音调；而汉族音乐家也仍可从陕西省的民间音乐中找到西北边境兄弟民族的音调成分。没有任何一个民族能够因为这种融合就怀疑它是否本民族的传统音乐。甚至，我们今天重新探讨历史上明确被宣称为“华夏正声”的汉族“清商乐”时，也可发现：无论从它的起源或从它流传发展的重大阶段说，甚至追踪到明代犹存的遗迹来说，其中也都包含着多民族的共同创造。史书上公认为汉族音乐之“纯种”的这个标本，真相也就如此。

这就是说，从历史上的演变过程到现存的音乐实际，中国传统音乐都不是一个狭隘的、全封闭的文化系统。它是在不断的流动、吸收、融合和变易中延续着艺术生命的；同时，它又穿过无数岩石与坚冰的封锁，经历过种种失传威胁，才得以流传至今。

一、在一片“失传”声中传承下来的中国传统音乐

历代都说古乐失传了。果真如此的话，现在还有传统音乐存在吗？我们现在讨论着的保存和发展问题，它的对象是个空虚的幻影，还是实际的客观存在？这是首先必须澄清的问题。

11世纪的中国哲学家张载说：“今人求古乐太深，始以古乐为不可知。”这句话好象沙漠中涌出清泉，暗室中拨亮了灯火，一语道破了历代文人百口千声、同唱“古乐沦亡”滥调的病源。“太深”就是过于穿凿，指文人学士们辗转抄袭经义，远离了音乐艺术实践，按照某种封闭性的、凝固不变的既定标准来要求传

统音乐。他们所追求的“古乐”，实际只是一种理想化了的、并非客观存在的虚拟幻影；却将身边实有的、传自前代的音乐珍宝弃而不顾，不知加以承认、爱惜和保护。

大约除了西汉人一时尚存的开拓精神，魏晋人的通脱，初唐人的豁达，曾经表现出某些不同态度而外，历代宫廷几乎都死守着对于先秦经籍的腐儒式解释，排斥了当时实际客观存在着的、真正的传统音乐，却千古雷同也按照“夷夏”、“雅俗”、“古今”三种绝对界限，去追求一种拟想中的“古乐”：

讲“夷夏之辨”，排斥历史上的外来影响，排斥国境内各民族对音乐文化的共同创造，甚至排斥了先秦、先汉以来汉族音调本身既已具有的七音、八音之乐，犯调、变声之乐，而“自缚”到只承认五声音阶的程度。

讲“雅俗之分”，可以无视一切传之久远的民间音乐，一概斥责为“郑卫淫声”；可以无视从汉高祖《大风歌》开始，雅乐就来源于民间音乐的史实；可以无视汉武帝立乐府、唐太宗制大唐雅乐的有关史料中明明记载着汉、唐雅乐都与西北边境的少数民族音乐有关。

讲“古今之别”，古代文人学士们曾经为古乐立下“中正和平”、“啴、谐、慢、易”等清规戒律式的风格标准。他们不知道，中国文化当中除了儒家理想的“尧天舜日”的、和平的中国以外，同时还有一个讲“精卫填海”、讲“夸父逐日”的自强不息的中国。中国的传统音乐中除《夕阳箫鼓》的幽静舒缓而外，也还有《广陵散》的刀光剑影和《十面埋伏》的杀伐之声。

这种罗网、或者说是三根绞索，其实始终未能真正支配中国传统音乐的命运；但作为一种统治着的思想，它们在为历代朝廷代言的史书中又确乎具有主宰论坛的“永恒”地位，并从而在实践中取得了对于雅乐乐坛的绝对控制。悲哀的是，这种胜利同时

也毁灭了雅乐自身。崇高变成了虚妄，“古乐失传”的悲鸣也随着这种永恒统治成其“永恒”。一部中国音乐史就是这样从不断的失传声中传下来的。

古书上的“古乐”、“先王之乐”倒是历代传不下来的音乐。“历代雅乐不相袭”是有政治背景的。因为历代宫廷都忌讳“歌颂前代功德”，改朝换代都要重新制礼作乐。名义上能共同承认的只有所谓“三代之乐”。夏、商、周三代的“先王之乐”本来应该是一些生活气息十分浓厚的乐舞。象《礼记·明堂位》记载着的“皮弁素积，裼而舞《大夏》”。戴皮帽、穿白裙、裸露着上半身,又跳又唱的,很不象文人学士们设想的那么古雅，反而相当粗野，真是氏族社会的产物。先秦人还知道尊重它，到秦汉以后的宫廷雅乐中，就不可能传下来了。但中国的历史长，领土大，民族多，各民族的社会历史发展阶段又极不平衡，文化传统的“涵”、“蓄”力量因此而极深。《大夏》的原貌虽然已不可见，至今我们仍然可从西南地区某些民族祭祀祖先的歌舞活动中得见这类乐舞的仿佛之形。如果我们至今仍不懂得对眼前幸存的传统古乐给予爱护和保存，那么连这一点遗迹也将荡然无存了。

应该承认，古代宫廷雅乐既不总是没有生机的僵死之物，也并非全是凭空臆造的“假古董”。例如前述汉、唐两代初期的雅乐，它们的消失就不是出于音乐本身“僵死”的罪过，却是在后来的“夷夏之辨”、“雅俗之分”、“以郑声施于朝廷”等责难声中被废掉的。北魏“真人代歌”一类少数民族统治者歌颂祖先的音乐，当然更为后来的异族统治者所不容了。但是，清末留下的清宫音乐中也还有些保存了满族“队舞”习俗的存谱以及“铙歌大乐”中歌颂满族祖先的歌曲。这种音乐，当初就应该是有根有源的事物，不予深考而从乾隆年间算起,至少也有两三百年历史了。这却是至今犹有乐谱可追索的遗存。

有些假古董其实也还是有一定历史价值的。出于宋代宫调理论并采用宋代音高标准的所谓《大唐开元风雅十二诗谱》是这种例子，清宫的全套雅乐乐器和清代遗留下来的各地（包括海外）文庙祭孔音乐也是这种例子。

最近十多年来，我们通过对先秦钟磬乐的研究，渐渐辨别出清代拟制古代雅乐乐器的几乎充斥全盘的虚伪性。其中某些乐器甚至可以假到仅供摆设而完全不能用于演奏的程度。但是，这并不妨碍它们的设计者用于礼仪的用途；也不妨碍我们国家级的博物馆作为历史文物而予收藏。作者以为，曲阜的文化部门设想恢复文庙祭礼活动，这即使只是晚清的遗存，无论作为民俗活动看，或作为一种文化史的遗迹看，也都未可厚非。

再者，还有号称“唐乐”（“唐代之乐”或“唐人之乐”）而流传、保存于日本、朝鲜的某些音乐。其中多属广义的“雅乐”一类，或可称作已被神圣化了的俗乐。由于其中的疑难学术问题过多，前人多取置而不论的态度。近年来中国学者渐有涉足，也是一种可喜的现象。这些音乐哪怕只是在民族性格和音乐形态上已经有了很大流变的遗存，中国也应感谢友邻对于保存历史传统的这种尊重，并在国际文化交流活动中对此采取积极态度。

话说到这里，其实我们还没有真正进入本题。因为，在中国历史上，“雅乐”一般地不是真正的古乐，而“今乐”却一般地具有古远传统。这种极为矛盾的现象，恐怕是当代中国人，特别是国际朋友们很难理解的。我们如果放眼于宫廷雅乐之外，就可以看到传统音乐的真正广阔天地和古今传承关系的真实规律。一方面，在人民的生活风俗性音乐和诸如琴学这种师友相承不绝如缕的传统中，存在着较少受到改朝换代影响的古代音乐面貌。另一方面，跳出中国音乐史的朝代体系，打破传统的研究方法，从宏观予以考察，就可以看到传统音乐怎样受到社会生活的约制，

在不同的大时代中，怎样达到不同时代的顶峰；又在社会生活和时代的变换中怎样改变了自己的形态，既有继承而又有发展。有如长江大河，永葆自身的面目，古老的传统得以日月常新、奔流不息。

二、“今乐”以各种不同程度保存着古乐面貌

“今乐”的历史渊源常常古老得令人难以置信。我们眼前现存的传统音乐，动辄都有千百年的历史。人们也许存在疑问：传统既然是在古今之间流变着的、不可凝固的事物，我们怎能相信“今乐”之中存在着古乐的面貌？现列出四种不同保存情况的例证，分别作些观察：

第一种情况是古老的生活风俗音乐的遗存。有着不可胜举的例子。如苗族的“吃牯髒”、侗族的“拦路歌”、西南各民族共有的“三月三”一类活动；陕南以至江汉平原、山区的“丧鼓”，东北满族的“跑火池”，从西藏高原到北方草原，藏、蒙各族的“婚礼歌”、“酒歌”、“降神歌”等等，都有各地民族生活中世代相传、至今不绝的音乐。其中特别是与祭祀祖先、敬神、民族史诗有关的歌、乐曲，具有不容侵犯的“神圣”性质，自有严格的传承规矩，一般都能保有千年而基本不变的面貌。

中国人在这一领域中从事音乐民族学研究尚属初起，但如秦序、曾遂今等同志对苗族“木鼓”、彝族“口弦”的探讨，可以说已经取得了原始社会或氏族社会音乐能够遗存至今的证据。

第二种情况，有生活方式的传统依据，但曲调常有即兴变化，歌词每随情景而异的音乐。

例如维吾尔族的“麦西热普”，湖北的“薅草锣鼓”，以及中国境内其他以千、万计的传统民歌，能够历时千百年而稳定地保持着它的形态特征吗？

至今盛传犹有“野人”踪迹的湖北省“神农架”山区，流传着一种具有特性音调的歌曲。王庆元同志，在何昌林的帮助下共同发现，这种歌曲和当地皮影戏音乐和福建省永安县南丰洋村的皮影“大腔戏”在音调上十分相似。据永安《县志》可知，这里的村民确是南宋间来自湖北江陵府移民的后裔。我们知道，江陵府是宋代“荆湖北路”的治所，而神农架一带恰在其辖境之内。这就说明至少800年来这种民间音调并未发生变化的历史事实。更不论它在800年前已流传多久了。

更为古远的音调遗存也是可以考据出来的。晋西南沿黄河一带民间音乐中现存一种几乎用全七声、八声而却缺少“角”音的调式结构，从该地区侯马一号墓（春秋时代）的出土编钟音列中可找到它的历史渊源；而驰名中外的湖北随县曾侯乙编钟音列上反映出的“楚商”调特殊结构，也可以从当地的民间音乐中找到两千年来的音调上的联系。

这都是中国传统音乐虽经千古流传变异，却在统一国家和小农经济的历史条件下，在一定封闭性的文化特点之中长期保存着民族音乐特征的证明。

应该注意到，以上例证只不过是因其特殊性音调结构才被引起注意的。至于那些在全国各民族各地区流传的、带有某些共性的传统音乐特征，也许正因其具有这种为华夏诸民族共同接受的特性而在事实上有着更为古老的渊源。

第三种情况是某些地区或民族的乐种中甚至可以相对完整地保存着古代某一种曲调或歌曲的原貌。

已为国际所知的杜亚雄同志关于裕固族民歌的研究，可以说明甘肃省和匈牙利虽然相距万里之遥，却共同保存着古代匈奴族的传统曲调、追究起民族迁徙的历史，可以知道，将近两千年时间的隔离与分别流传，甚至都不能磨灭同源古歌的基本面目，这

真是传统的神奇大力。至于古代歌曲的完整的留存，可能更难使人置信。人们可以怀疑陈家滨与刘建昌同志从五台山青庙音乐中发现的《忆江南》,也许只是后世重新谱曲的异曲同名之作；本文作者却认为，根据宋人记录的曲目及其唐、宋宫调名称，可以证明这是真正的唐代歌曲。由于唐代俗乐调理论的失传及其曾被误解，伪作是不可能如此契合的。

第四种情况是犹有古谱留存的失传乐曲。它和前三种不同保存情况的原则差别在于久已中断了传承关系。问题在于我们怎样评价“古谱学”研究的实际成果并从而判断古谱解读的真实可信程度。“古谱学”研究中的不同学术见解及其争议恐怕主要是问题的技术性方面；更重要地却在于我们应该把古谱解读工作放在传统音乐的全部传承关系中来作考察。

建国以来首开其端的古谱解读工作，首推杨荫浏先生的《白石道人歌曲》。译谱的成功，在符号译解工作的背后是另有传承关系作为基础的。杨先生先从当时的音协主席吕骥先生处得到同一谱系的五台山管子谱，随后又从西安鼓乐的调查研究中得到启发，加上他本人自清末以来在“天韵社”中经过严格师承关系的读谱训练，总括这三者，全都是有谱、有乐的，在实践中活的传承关系，从而为译谱工作寻得坚实的保证。

再一个更典型的例子是古琴曲《广陵散》。因为，自公元3世纪以来，这一曲名已在文学语言中被借用为“失传”的同义语。王世襄教授的有关研究告诉我们，《广陵散》在古代社会中实际有着不传之传。它是在“以臣凌君”、“其声最不和平”、“忿怒躁急、不可为训”等等指责中进入一种非正统地位和潜流状态的。实际在这种流传中也还续有发展，至今仍可从明代刻本中考知明以前所增段落的大体情况。

这首乐曲是在又被中断了师承关系以后，在当代琴家手中重

新恢复演奏生命的。这应归功于以60年代末逝世的古琴大师管平湖为代表的许多琴家的艺术劳动。传统上称之为“打谱”的这种艺术劳动，所要求的琴学修养与功力，远非简单的“符号翻译”所能胜任。它是艺术工作而非技术工作。打谱人胸中存有传统琴曲的百曲、千曲，并且能从艺术上辨知大体上略同的记谱在不同乐曲中的具体差别，才可能不经直接传授而根据琴谱追索出它的风貌。

可以说，《广陵散》音乐的发掘工作；本质上是通过历代不绝如缕的琴学传统，通过琴人在千百年中师承积累着的艺术经验，从而完成的一种“间接传授”。

从70年代末以来，通过“古谱学”研究的开展而要求接上传承关系的工作，以叶栋同志领先进入了依据更少而难度更高的探索阶段。作出了成绩的例子有叶栋同志、何昌林同志等对“敦煌琵琶谱”、“五弦谱”等等古曲所作的解读以及全国范围的其他成果。其中至少有部分的今译谱可望通过乐律、声韵、乐器史等相邻学科的研究，从而取得可靠的证明。

综上所述，古谱解读工作作为一种传承古乐的方式，是以中国传统文化的深厚基础为条件的、以笔者的孤陋寡闻而言，只能猜测到东方的其它古国中，也可能具有同类情况。在这里列为古代音乐的第四种保存情况，也许可以作为文化古国的特有现象来看待。

中国文化的神秘帷幕掩盖着音乐艺术的真实传承关系，容易使人们对中国传统音乐的理解产生困难。除了历代统治思想对于传统音乐的歪曲外，还在于史书的记载脱离实际和名实关系的混乱。思想家鲁迅曾提出过读中国古书必须从文字的背面、从行距之中读出历史真实的方法。这对于阅读音乐史籍，尤其必要。因为垄断了史笔的文人学士和经学大师们耻于不知乐而又不屑下问

“贱工之学”。他们已经制造出的混乱，够我们好几代人的工作才可能清理完毕。

其三在于中国之大、遗产之多和时间之过于久远。音乐传承关系的史实即使能得真切记载时，也不过在其无数个点、线、面的关系之中被记录下了几个点而已。真实情况并不像史书上所说的那样：人们一觉醒来，原有的古乐就失传了，又一眨眼的功夫，“今乐”就满地开花，凭空而出。真实的传承情况中，只有象后文将予专门论述的断层现象中才会有比较剧烈的突变。那只是千年一现的稀有状况，而且也不会剧变到新、旧音乐之间完全断却联系的程度。即使是那种剧变，其过程之缓慢也足使今人吃惊。它和现代社会中发生的现象绝不相同，其每次剧烈变动的完成，不计前兆和余波，都曾经历了百年左右直至百年以上的时间。

其四还在于颇受现代教养的今人面临着的古今隔膜或由此而生的不恰当的中西类比。

古代音乐的传承规律中最重要的一个特征是“口传心授”。流动的活力在于不可凝固的即兴性，流传的过程，既是保存的过程也是一个渐变的发展过程。在这种条件下，古代的“今乐”中即使是多用“犯调”和“变声”而曾被视作“新乐”的作品，也绝不是突然脱离了传统形态、忽然超越历史阶段，向后代子孙借来了“十二音体系”。匆忙地搬用当代概念来理解古代，用现代“中西关系”的同一眼光来理解隋唐中原音乐与边疆及外来音乐的关系；用“新潮派”概念来理解唐、宋的“新声变律”，都是一种幼稚而有害的类比。反之，由于普遍难于熟知中国传统音乐形态的多种历史根源以及中、西变音体系间的形态差别，也颇有人怀疑《白石道人歌曲》的多用变声的曲调，因而错认作今人制作的“现代假古董。”

在中国历史上，古人所说的“今乐”，其实也正是当时犹存

的、生命力还极为旺盛的传统音乐。他们所说的古乐，常常仅指雅乐而言；仔细追究时，却多无本无源。为了“求古”，历史上多次发生过舍近求远的蠢事；抛弃掉眼前存在着的真传统，却热衷于“假古董”的制作。古人当中，能把这个问题看透了的大有人在、明确见于言论的却不多。除了前述的张载，在先秦就有孟子。他讲过：“今之乐，犹古之乐也”。到明代又有十二平均律的创始人朱载堉。他除了有关言论以外，还是一个早在16世纪就用有量记谱法对当时的民间音乐作了精确记谱的中国音乐家。此外，还有相当多的、有见地而不外露，重视“今乐”而埋头记述，只不触犯传统思想的学者。但也有公开把这种记述题为《今乐考证》的，如晚清的姚燮。“今乐”而需“考证”，他明确认识到，这是传自久远的传统音乐。

历史上的“今乐”，事实上是古乐生命的延续，它在传承过程中分别以原始面目、渐变的面目、发展了的面目流传至今。好象长江大河，从金沙江流到吴淞口，其中总有来自源头的活水。在变迁中总能保持着本身形态的稳定性。那么，她是一个虽然善变却永远不朽的仙女吗？能够永远用同一种乐观主义的态度来看待她的历史传承情况，以及现今面临着的严酷现实吗？

三、中国古代音乐的三大历史阶段和其间的断层现象

民俗音乐和某些传承关系未绝并有古谱可据的古代音乐，有可能保存着千百年以前的基本面貌。但作为中国音乐史上不同时代之高峰的音乐品种，却限于古今社会条件的差别，不能常有这种保持原貌的幸运。

对中国传统音乐作形态学的宏观考察，除了从原始人群至新石器时代的末期这一段仍待切实研究以外，我认为：历史上经历

过以钟磬乐为代表的先秦乐舞阶段，以歌舞大曲为代表的中古伎乐阶段，以戏曲音乐为代表的近世俗乐阶段。产生这种变化的历史背景，就在于社会生活因经济的、政治的原因而发生的剧烈变革。

对待这种剧变，历史上从来就有两大派。孟轲、桓谭、房庶、张载、朱载堉、姚燮可以称“今乐派”；他们从音乐形态的转换中看出了继承关系。何妥、陈旸、蔡元定是“古乐派”，他们总想“恢复”拟想中的古乐原貌。对待这个问题，我们的态度是：

第一，承认历史发展的规律，反对鄙视、无视于今乐的保守观点；

第二，时代不同了。在我们手里，已经有可能结束历史上音乐艺术的自生自灭状态，可以运用今人的文化知识、现代技术手段，尽可能来保存传统音乐的原貌。

为此，我们有必要总结历史经验。分析某些规律性的因果关系，研究上述三种音乐形态的发展阶段之间，伴随着社会变革怎样出现了某些传统音乐的失传问题？这也是音乐作为“时间艺术”的特点，区别于文学史和造型艺术史的不同之处。

在中国古代音乐的三大历史阶段之间，以及它们和现代音乐之间，至少发生过三次千年一现的、严重的断层现象。第一次是在战国后期至秦、汉间的战乱之中（公元前3世纪）；第二次是在唐末至五代间（公元9世纪后半叶至10世纪上半叶）；第三次即迄今近百年间的变化（19世纪后半叶迄今）。

在这历次断层中，都有社会生活的巨变，足以引起某种失去生活依据的音乐发生失传现象。关键常在于音乐艺术的恩主和保护人发生了社会地位的根本性变动；在于音乐技艺的传承者或从业人员及其集团也在社会结构、社会功能方面发生了重大变化；还在于社会音乐生活中，从听众、欣赏者的社会成分、人数、参

与音乐活动的层次和范围，到表演场所、表演方式这些方面的一些实质性变革。

固有的传统音乐在这种翻天覆地的巨变中，得到什么结果呢？从文化史的观点看来，这结果未必都是消极的，其中还有更多进步的和积极的成果。某些东西的失传未必都是可悲的。这其中包含着的必然性，报道着历史的不可逆转。总体上看来，音乐艺术是从等级森严的禁锢中走出来，由狭小的天地逐步走向了更为广阔的天地；音乐技艺的传承、积累和发展也由"学在官府"的"师"、工之传，走向士阶层的、自由民的乃至中古、近世以来职业与半职业艺人的师徒之传，以及音乐爱好者之间的师友之传。

更重要的是：在传统音乐的一脉相承之中，每当出现断层现象之时，却促成了新艺术的诞生。有如"凤凰涅槃"，就在某些音乐失传的同时，失传了的东西却以形态的改变重新获得新的生命，并且逐步把传统音乐推向更高级的发展阶段。中国的音乐大神女娲，就是以善变闻名，并在生死转化中得到永生的。顺带说，这种高一级的传承关系，往往却被粗心人或保守主义者理解为传统的彻底中断了。

历史前进了，传统音乐发展了。千古遗憾的是：尽管古代音乐中的许多成分、甚至能以原始面目成千年地传下来；但以上各个阶段中作为代表性的高峰状态的音乐，却总很容易埋葬在时代的断层之中。

先秦乐舞阶段的钟磬乐，只能从公元前433年入葬的曾侯乙大墓全套乐器的辉煌场景中去追思默想了；这种音乐早就随着乐师附属于宫廷、乐工技艺家族相传的奴隶制，被历史埋葬。汉初企图收拾这个乐种的时候，世代为乐官的制氏家族却已经说不出什么所以然来了。

那么，传统的大河又是怎样流动的呢？

春秋间，孔夫子第一个兴办私学。士阶层在政治的、文化的舞台上露面了；音乐艺术的传承关系也出现了后一时代的先兆：自开门户的、有名有姓的音乐家，如伯牙、秦青、韩娥、高渐离……，这些人就要代替不传姓氏的师旷、师襄、师涓……等宫廷乐师；伯牙以琴名，秦青以歌名，高渐离以筑名，预示着歌、舞、器三位一体并无明显专业分工的乐舞时代将要让位于三者各有独立发展的歌舞音乐时代；孔子学琴于师襄，说明"学在官府"的技艺传授开始流出宫廷之外；"礼崩乐坏"的过程中又有许多具有高超技艺的乐师，连本人也都逐渐走入民间。

这些情况表明：青铜时代的结束虽然也同时结束了钟磬乐的高峰期，但先秦宫廷音乐的某些高度成就已经越出宫墙，开始新的传承关系而进入歌舞伎乐阶段。

歌舞伎乐由"相和大曲"至于"清商乐"、"隋唐俗乐大曲"的命运怎样呢？它们是得到宫廷、豪门贵族与士族大庄园主的保护和扶持的，社会基础已经较先秦王侯的宫廷广阔得多。但在藩镇战乱和唐末农民起义中，歌舞伎乐的恩主们或丧失了统治地位，或已难再保持骄奢淫佚生活，与此同时，庶族地主和工商杂类经济力量的抬头，却促使散落民间的伎乐艺人走向庙会和市井。最典型的事例是晚唐的皇家公主甚至已不满足于宫廷伎乐，却热衷于赶庙会，欣赏歌舞杂戏。

新的听众，新的演出场地，预示着艺术口味的改变。戏曲音乐的时代实际是紧接这一次断层之后，从五代、宋、元发展起来的。

盛唐的歌舞伎乐，即"俗乐二十八调"音乐，据《乐苑》记载，在五代间已因俗乐调的不得真传而弄到名、实混乱的程度。五代至宋初虽然仍有养着伎乐班子的高官，如韩熙载、寇准等。

但在规模上已不能再和盛唐相比，我们只能说，寇准的宅邸中还能演奏若干大曲的“摘遍”。尽管这些“摘遍”当中会有精选的、艺术上甚至超过前代的片断珍品，但歌舞伎乐的时代已永远不能再现，其中“二十八调”理论也已成为学者们各存其说的疑难问题了。

在发生第二次断层以后，我们还能寻找得到俗乐大曲的踪迹吗？

我们知道，“二十八调”音乐的直系后裔就是宋、元杂剧、南北曲音乐，但它经历了音乐形态的改变：已经转变为约束于戏曲规程的形式而不再具有歌舞大曲的表演特点了。

也许，歌舞大曲的近似面貌在不用俗乐调名的大套民间歌舞音乐或某些民间器乐乐种中，倒能保存得略多一点。近年来我们有些研究者对“十二木卡姆”与古龟兹乐之间的某种血缘关系问题，福建南音与“清商乐”、西安鼓乐与唐代俗乐之间的关系问题作了一些研究，对其间的某些脉络、痕迹正在寻觅之中。探“流”而溯“源”，实存的事物究竟是流而不是源。历史已经不可再现，我们除了从中获得一些有益的知识和认识之外，只能欣慰于中国传统音乐的生命力之长存；包括某些已经失传了的东西在内，大都能转化其原有的表现形式，融合于当前尚存的“今乐”之中。

最重要的事情在于：传统音乐是一种至今仍然存活着的艺术。音乐的女神不能容许“冻结”。她是在即兴性，流动、变化中得以青春不朽的。如果有一位上帝允许我们为了保存她的外貌而施以禁咒，使她象“睡美人”故事所设想的那样，凝固了时间的进程，难道我们愿意只能得到一具僵死的“木乃伊”吗？！

总结先秦乐舞、中古伎乐、近世俗乐这三个阶段之间的两次

断层现象，为的是透过历史经验进一步深入观察近百年来从近世俗乐阶段转入现代音乐发展阶段时，传统音乐在传承关系上面临的状况。

近世俗乐具有代表性的音乐品种是戏曲音乐、说唱音乐和时调小曲。三者之间除了音乐上存在着互相吸收、互为影响的关系之外，还共有着以往的音乐中较为少见的一些新的品质，即：戏剧性、情节性和生活气息等因素。这就使它们拥有在社会覆盖面上比中古伎乐变得大为广阔的听众；传承的渠道也因此发展得更为多样。除了从乐工世家转化来的所谓“梨园世家”之家族相承以外；还有官府控制的“乐户”，宫廷、王侯贵族府邸、盐商们豢养的班社；自营或自娱的职业、半职业班社等等师徒相承的方式。文人与市民中的爱好者也常参与创作活动甚至是票友身分的演出活动。与文士阶层密切关联的曲师们，更在这种传承关系中起了重大作用。

19世纪中叶以来，这种固有的传承关系遇到了新的威胁。最重要的，首先是恩主的变换。晚清宫廷已经无力维持戏曲班社的培养训练而改成“内廷供奉”制度。这个事例标志着戏曲音乐转向商业化的发展过程已经不可逆转。班社活动的内容传承关系从传习什么东西到演出艺术上的抉择都发生了根本性变化。

各地商会作为新的恩主出现，当然在鸦片战争以前已有许多事例，但这只是后一时期中成为普遍性事物的一种先兆。更重要的却是随着新式茶楼和戏院的兴建而发生的听众成分的大幅度改变。声腔的争奇斗胜和交流、发展，获得新的历史条件。新的听众决定着时代的好尚。这一切都导致地方戏曲的兴起和若干古老声腔的逐渐消失。

我们应予深入探讨的是：中国封建社会的崩溃曾经在古代音乐和现代音乐之间造成了多大的鸿沟？这就是本文提出的第三次

断层现象问题。

以往的研究中，习惯于笼统地谈论戏曲音乐而不曾注意到它们在不同社会阶段中的差别。1840年以前的古老剧种，按形态学来划分属于古代音乐第三阶段的产物。以京剧音乐为代表的地方戏的兴起，是社会结构已经发生变化的时期中出现的新艺术。后来可能已被现在的青年人当作“旧戏”，实则比之前者却是一种“摩登音乐”。前者属于古代音乐的戏曲音乐阶段，曾在千年之中占有音乐形态的统治地位；后者在传统音乐的发展史中占有现代音乐生活的重要席位，但我们已经不能把近百年来音乐史的发展仍然称之为戏曲音乐阶段。历史离我们越近，越不容易看得真切。后人将可看到中国音乐史上古代音乐与现代发展之间的断层之显著。即便如此，从上述前后两者之间保存情况的区别中，我们现在仍可看出断层的作用。

根据1982年对已知戏曲剧种的统计，总数为317种，即使单论剧种的初起年代，上千年的古老剧种和近百年以来的新剧种也是不成比例的。可以说，前一阶段中曾经有过的在断层中消失的剧种，我们连名目都无从查考了。宋、元至1840年间近千年中产生的古老剧种仍有专业传承关系者已经只存90种左右。如果再论其中究竟保存有多少古代音乐原貌，就只能讲剧种犹存而声腔非昔了。

在这些古老的剧种中，除了昆腔较少受到失传危机的威胁外，包括弋阳腔这样具有全国影响的音乐，也都已转化为各地高腔。至今我们还不能实指“海盐腔”、“余姚腔”、“青阳腔”在这些古老剧种中留下了什么样的痕迹；即便已知在明末清初源自青阳腔的湖北“清戏”，现在也只是一个名实不能相应而基本上已经失传了的剧种。

更深刻的困难还在传承关系的破坏。

晚清以前的戏曲班社、团体，其功能实际上超出了戏曲音乐本身的范围，乃作为传统音乐的传承载体而存在。古老的昆腔社团所保存的东西，并不限于昆腔本身。除了今人所知的宋元南戏和北杂剧以外，宋代的词乐，元散曲，直至古代的鼓板演奏艺术、其它器乐技艺以至明清小曲等，几乎都是靠着专业班社和业余“雅集”兼收并蓄而相传的。我们如果深入研究一下《魏氏乐谱》，甚至还可能得出明末的音乐世家仍然保存有少量宋以前歌曲的结论。但在商业化以后的班社，包括旧式的科班和新式的戏校在内，在很大程度上失去了这种功能，已经不能从容传习作为急功近利的谋生手段并不直接相关的东西。

“天韵社”是以传授昆曲为主而不受商业化影响的一种文人雅集。“五四”以来已很少有这样的传统音乐团体。天韵社通过它的雅集活动传承下来的明清小曲，却不是“昆曲化”的风格；本世纪初，通过北京大学“曲师”的作用传下来的《满江红》词调，也不是昆腔音乐。而我们今天根据古代曲谱来演唱元代散曲或宋代“唱赚”时，由于并非出自直接传授，已只能按照昆曲的吐字行腔习惯来臆造它的“古代”面目了。多种非商业化的戏曲社团、音乐集会以及音乐世家或残存的“乐户”，作为传统音乐载体都已随着社会变动而消灭在第三次断层之中，其间的损失并不限于古代戏曲音乐。否则，只从民族唱法而论，也将为我们社会主义时代的声乐艺术增添许多自己独具的民族色彩。

对第三次断层给予传承关系的破坏作用，以上不过是以点代面，大略分析了戏曲音乐一个方面。这里已经接触到的历史情况还只不过是本世纪初以前发生了的问题；我们几乎还没有提到保存与发展中国传统音乐在当前的开放社会及其现代化进程中所发生的深刻矛盾和其间的复杂性。只是为了澄清传统音乐的本来面

目，提供历史经验，以利于保持清醒头脑，用来进一步探讨当前问题而已。

历史告诉我们，音乐史的进程总在步步向前，传统音乐既在发展变化中延续生命，又能在形态转化中保留遗传基因，大体承袭了民族风貌而青春不朽。传统音乐的生命之美，在于她从来不是僵死了的、空有躯壳的木乃伊。

历史告诉我们，失去生活依据的音乐必然要走向死亡；能够传承下来的音乐总有客观存在的原因。某些至今犹有民俗传统和民族生活风习伴随着的音乐，都能得到历时千年而不衰之传；某些具有永恒魅力的艺术珍宝可以得到识者的有意保护，凭借旧有传承关系中遗留下来的艺术经验，仍然存活于今天的音乐生活。违背这个历史规律时，人为的“复古”就只能带来虚妄的后果，制作出贻笑于人的假古董。

历史告诉我们，今人绝不应重复古代文人学士的错误，继续忽视身边犹存的传统音乐而不知爱护、保存和发展。不要以为这种“忽视”是很容易克服的，因为“正视”起来确实很难。只想着“往古”而忽视身边实存传统的、是一种愚蠢；同理，只想着“未来”而无视于自己脚下这块基地的，也是拔着自己的头发想升天。难还难在这个传统的宝藏远远不是已被清理好了的、使人有如探囊取物那样拾取珍宝的一种事物。怀有偏见者固然可以视而不见，浅尝辄止者也可以“如入宝山空手而回”；只有最勤奋的有心人，才可以得到“芝麻！开门！”的待遇。

历史又严厉警告我们，第三次断层仍在纵深中续有发展。尽管今人能有超于古人的识见，有保存遗产的现代化手段和人民国家的力量；但现代化进程中的整个中国社会却正以全新的速度引起了社会生活遍及祖国大地各个角落而无所不在的巨大变化。传统音乐在古代社会中的自生自灭规律及其自发、自在的保存方式，

已经远远得不到现代社会能有的同样条件。紧迫的现实逼迫着我们不得不从速考虑新的政策措施，变自流的传承方式为自觉的传承方式，才可能保存它，并从而发展可为华夏音乐传统自豪的社会主义音乐文化。

（二）

中国古代音乐和现代音乐之间存在的断层现象相当深刻。有古、今之间的隔阂，也有中、西之间不同方法，不同音乐形态的差异。原因不仅在社会生活的多次变革以及变革的剧烈程度，还有历史的特殊机缘，使中国未经自己的成熟的资本主义阶段，缺乏准备地吸收着西方文化，在独轮车和机动车交错缠绕着的路上，闯入了现代社会。这当中，整整缺少了一个系统整理固有文化遗产的历史时期。

百年的民族忧患，燃眉之急的求生存、求发展的社会革命斗争，一切都没有给人民以喘息的余地。如果中国人并不具有如此深厚的历史传统，没有那么强的民族内聚力，缺乏群众性文化心理状态的同一性，缺少辽阔地域对于古老文化的蕴藏、涵蓄能力；那本来可以断言，这个文化古国早就会在1840年以来的一个世纪中，把古老的音乐传统丢失净尽了。

1949年，中国得到了新生，我们才有可能着手于解决这个问题。中国传统音乐和恩主之间建立依存关系的发展历史，第一次从社会主义的国家力量中找到了新的条件。

以戏曲艺人为多的音乐艺人们，结束了大多数人飘流无依的生活，靠国家一级的，省、市、县各级人民政权建立的剧团和艺术团体转化成了戏曲的、音乐的工作者直至有关院、校的教师。旧有的科班传承渠道经过疏浚、在民主改革中建立起新的艺术教育体制。古琴、琵琶、二胡等器乐名师，昆曲大家，民间的著名

歌手应聘到高等音乐院校从事教学与研究工作，这些方面在建国初期一一得到实现。

国家对传统音乐的倡导可以引起全社会的重视，对于抢救沦于衰落的中国古典音乐，发现民间的珍宝，常常具有巨大作用。50年代以来，中央和各大区经常举办的戏曲会演、调演，民间音乐舞蹈会演，提供了丰富的经验。作为代表国家发言的社论《一出戏救活了一个剧种》，借昆剧《十五贯》的演出，宣布了已被忽视的昆曲音乐的新生。

作为国家力量的补充，人民政权也对群众性的传统音乐社团以及业余文化生活中客观存在的多种传承渠道给予了支持和重视。在中国音乐家协会的全国组织中立有专设的民族音乐委员会，50年代以来传统音乐中两个最重要的门类——古琴和昆曲也都分别成立了享有声誉的研究组织。省、市、县级的文化馆、站也都分别联系着得到人民爱好的业余剧团或音乐社团组织。

这一切能不能说明中国传统音乐已经从历史上自生自灭的境遇中进入了得到自觉保护的阶段了呢？我们如果深入分析了本文第一部分中提出的断层问题，深入了解传统音乐在现代生活中所发生的矛盾，进一步弄清了近百年来音乐艺术领域中出现的古今关系和中西关系问题，就会发现问题并不如此简单，并将承认传统音乐在当前的危机已经甚为急迫而且带有严重性，它和亚太地区许多国家的传统音乐面临着大体上相似的危机。

四、中国现代生活中的传统音乐和传承关系的重大变化

中国传统音乐通常在习惯上采用“五大类”的分类法：民歌、歌舞、曲艺、戏曲、器乐。这种分类给资料整理工作提供了许多方便，但却很难有助于深入观察与分析某些层次略高的问题。

为了探讨传统音乐在当代生活中的命运和趋向，我们不妨以参与艺术活动者身在其中的社会结构情况，及其活动方式的社会影响情况为原则，划分为四种类型，分别予以讨论。为概念明晰，避免行文累赘，我将这四种类型称之为：民俗型、乐种——雅集型、剧场型、音乐会型。

从一定程度上说，这四者的排列次序也多多少少表示出了由古及今的层次。

第一种，民俗型的传统音乐，指现存的、在一定民间生活风俗习惯或劳动生活中保存着的音乐（前文已较详论及）。这类音乐甚至能保持千百年而不变。但在公共汽车通行于穷乡僻壤时自然会失掉唱“脚夫调”的条件；农业机械化迟早有一天在山区得到普及，就再也不会有人演唱“薅草锣鼓”了。

引人忧虑的还不在个别歌种的逐渐消失，因为美好的东西是总会得到识者的爱护并且自有它的保护方式。例如老的船工、纤夫作为职业久已被机动船的水手们代替了，但《川江船夫号子》和《黄河船夫曲》却以音乐会的表演形式流传了下来。问题在于由现代生活方式来取代民俗生活的倾向。青年人羡慕外来的物质文明，错把录音、录相和电视广播当中介绍过来的一切东西都当作最先进的文化，反而嫌弃家乡的“土气”。这却是一种精神的危机。

可以说，凡是保存下来的传统音乐都是靠群众基础，靠爱好者，靠人民群众尊重文化传统，热爱本国、本乡、本土的东西，靠精神上的维系，靠民族的内聚力这么传下来的。要保存民族传统，下命令不行，发呼吁书也不起作用，真心地尊重民族习惯，依靠群众性的风俗活动就能取得比较好的效果。西南地区前年有意识地组织了一次扩大规模的民俗活动“三月三”。青年们在这种各民族共有的节日活动中，学到了好些在学校课程中接触不到

的东西，意识到自身是作为文化群体的一员生活在本民族之中的。这种活动不用多搞，如三、五年一次，西南的某些传统民歌就不容易出现失传的可能了。

第二种，乐种——雅集型的传统音乐，指传承相对稳定的非职业社团之中，技艺上存在严格的师承关系，演出方式和曲目与传谱自有深厚历史渊源的音乐。例如业余的琴社，昆曲社所保存的古琴音乐、昆曲音乐；依靠爱好者与半职业艺人传承着的“丝竹乐”、“十番鼓”、“南音”、“西安鼓乐”、“维吾尔十二木卡姆”等。近数十年来犹存的某些寺院音乐亦属此类。

古琴和昆曲历来是被看作保存着中国古代音乐的两大宝库。它们的意义都不只在这种乐器和这种声腔本身。古琴音乐对中国音乐史说来类似钢琴文献对于欧洲音乐史的意义。因为它在历史上实际曾吸收、改编、保存了汉魏清商乐、南北朝隋唐俗乐大曲和唐宋以来诗、词乐的某些精华，古老的南、北曲声腔，北曲中的元代散曲，某些词曲音乐也都还保存在昆曲音乐的传承关系之中。各个地方乐种则应该被称为第三个宝库。其中的蕴藏，可以说至今仍在开始被认识之中。它们是不同“历史乐种”的遗存物。至今还能部分地保存着古代的唱、奏方式，有的则留有某些资料，借其仍有传承的实践活动，可望恢复或接近它原有的面貌。

古琴、昆曲和各地方乐种的业余或半职业活动之流传至今并不依赖于民俗活动，也无从得到演出活动固定票房收入的支持。作为传统音乐，它们既非民俗音乐，也非剧场音乐，较少得到社会的资助，但却是真正有资格被称为“古典音乐”的品种。这些乐种主要是依靠爱好者惜护传统文化的热情，靠亲族或师友关系，靠共同的文化生活的需要，有时也靠一定活动的业余收入，维持下来。

中国作为一个经济状况仍然十分窘迫的发展中国家，在全国规模上建立了中央和各省、市甚至县级的地方戏曲、曲艺剧团，使难于计数的职业艺人成了工资收入者，已经很难再有余力解决支持各地乐种的业余活动问题。各地传统乐种的困难不只在此，更加严重的问题在于后继无人以及某些尖端技艺失传的危机。例如。苏南十番鼓最杰出的鼓师朱勤甫和西安鼓乐最杰出的传授者安来绪逝世以后，迄今为止，我们还找不到水平能和他们大体相当的继承人，只是在北京、上海、西安各地分别保存有他们的录音、录相材料可供后人追摹学习之用。

新疆维吾尔族自治区为保存十二木卡姆所作的工作，很有成绩。这是由政府进行组织工作并给予补贴的例子。福建有个中学教师吴世忠，把“南音”的教育工作做到孩子中间去了。这是依靠扩大现存乐种的群众基础从而保证传承关系的另一种典型。这种在音乐教学工作中推广本乡本土的东西，作为一种新的经验，应该引起文化与教育的有关领导部门的注意。

第三种，戏曲、曲艺等剧场音乐，它们以发展了的形态保存着1840年以来至今仍有某种生命力的声腔。其中所遵循的发展规律、亦即实质上由听众参与着创作过程的“移步不换形”的规律，曾经通过舞台艺术大师梅兰芳的总结成为如此凝炼的表述。

表现在职业演出活动中的这种类型的传统音乐，现在正面临着新一代听众的艺术口味的变换与上座率的大幅度变化，引起了不同见解的讨论。其中，也包含着架子鼓、电子琴等流行音乐对于传统艺术的冲击问题。

剧场型的传统音乐在当前的中国社会中存在着显然不同于其前两种的特殊问题。

第四种，在这里被称作“音乐会型”的传统音乐，实指1919年“五四”新文化运动以来在某种程度上接受新文化洗礼的传统

音乐，亦即在国内各高等院校与新型演出团体的教学与演出活动中保存着的传统音乐。刘天华的二胡、琵琶流派属于这种类型；进入音乐院校课程设置的传统音乐，新式演出团体中的大型民族乐队音乐也都属于这种类型。撇开新作品的创新不说，它们的基本保留节目仍属于自古相传的传统作品。但在演出的场合和方式上以及为了适应新方式所作的乐器改良等方面，已经有了不同程度的变化。其共同的特征在于，无论原先是焚香静坐的、或是喧嚣于广场的音乐，现在都已纳入了音乐会艺术的范围。最终都以音乐会的演出为其归宿。

这第四种类型在保存传统音乐原始面貌方面可以说从原封不动到较大的发展，其间存在着甚大的程度差别，提出的理论问题及其争议也最值得探讨。因为事实上中国传统音乐目前在传承关系上得到了充分保证的渠道，实即在此，自然要直接影响于传统音乐的未来命运。

当前这四种类型的传统音乐，产生了历史性的重大变化，包含了固有的传承关系面临着的全新的问题。

前两种类型，沿着旧有的传承渠道，仍有延续；它的基本规律还是随着社会生活的发展趋势，自生自灭。由于它的原野过于广阔，非国家力量或主观意志所能控制。但却完全应该由国家文化领导部门制订相应的方针和政策措施，使之沿着有利于社会主义文化建设的方向而发展。民族政策、宗教政策都是相关的问题。国家兴办的广播、电视事业，旅游事业，各地文化馆、站的工作规划、计划都应把这方面的工作列为重要的、应予考虑的内容。尤其应该珍惜群众性的、自发的保护传统文化的意愿，给予充分支持、提倡和鼓励。

后两种类型，是本世纪以来逐渐形成的、新式的传承渠道。它的主力已经完全转化成了社会主义的有固定工资收入的传统音

乐工作者。这一支工作队是由俗话所说的“西医学中医”或“中医学西医”两种途径汇合起来的力量组成的。区别于旧有的传承关系之处就在于他们是社会主义的文化工作者，并都接受过“五四”新文化运动的熏陶；他们的音乐素养和工作情况自然也因之而反映出近百年来中国音乐所面临的“古今关系”和“中西关系”两对矛盾。但无论如何，旧有的传承关系在社会主义时代中变自发、自流的方式为自觉地继承与发展时，却是以这支队伍作为保证的、可以依靠的力量。

下文我们将以这支专业的传统音乐队伍所从事的工作为主，分别论述他们在国家给予领导与支持之下，面临着的一些重大问题。

五、在传统音乐的危机声中进行着的搜集、整理、保存工作

一部中国古代音乐史都在证明：传统是一个发展的范畴，不能在凝固状态中延续生命。我们现代人有古人所无的条件，可以变自流的保存为自觉的保存，为了更好地发展而做好保存工作。

70年代末，中国人摆脱了十年苦难以后，在文化部和中国音乐家协会的倡导和支持下，立即组织全国开始了称作“五大集成”的传统音乐搜集、整理、保存、出版工作。这是一项由国家拨款，由各级政府部门聘请有关专家进行指导，作了长期规划、并列为国家重点项目的庞大计划。其中包含着《民间歌曲》、《民族民间器乐曲》、《戏曲音乐》、《曲艺音乐》和《琴曲》五部卷帙浩繁的巨著。仅以《中国民间歌曲集成》为例，全部完工之时，就将是按省、市、自治区分别编选的三十卷本。从现已开展的工作情况说，各省初步采录民歌的数量均约在万首左右，正式出版时收入的经过精选的歌曲，各卷也都将及千首或千首以

上。

五大“集成”的工作并不仅限于只在谱面上保存中国的传统音乐。即使中国目前在录音、录相等现代化的设备和技术方面都还有一定困难，我们仍然要求做好相应的工作；并且要求在进行搜集、整理、编选工作的同时，详尽占有相关的民俗与社会历史材料，用以保证“集成”编辑工作的质量。

“民间歌曲集成”中的“湖北分卷”，用了八年时期完成采录和编辑工作，现已投入印刷出版。实际上还没有把有关专家们早先多年和采集、研究的积累计算在内。以此来衡量全国规模的工作耗时、耗力、耗资情况，估计这项艰巨任务的最终完成无论如何也将是跨世纪的工作。

更难的任务还不是通过“集成”的音、谱、图、文、像从全面规模上集中保存传统音乐的资料。真正要讲传统音乐的保存，就必须讲活的传承关系。资料的作用、乐谱的作用对于提供音乐的有关信息而言是极为有限的，通过口传心授、活的音乐演奏，才有真正的保存。在这一点上，中国的高等音乐院校中已经有一些传统音乐的专家做了很有益的工作。上海音乐学院刚好抢在朱勤甫逝世以前录好了这位“鼓师之王”的击鼓技法、包含详尽细节在内的全面的录音录像材料。中央音乐学院趁古老的乐种“京音乐”，即“智化寺”音乐仍有艺僧（如头管手绪增等人）在世之际，通过艺僧们的手、口相传，恢复了只有乐谱而实已绝响三十年的音乐。中国音乐学院坚持不懈地主办历届“华夏之声”音乐会，把这种系列活动纳入了保存介绍各地传统乐种为目的的轨道；提倡乐种原貌的“纯正”，这更是通过实际演出，接续活的传承关系的有效的努力，引起了社会重视。

这些做法反映了保存中国传统音乐的最新水平，并在工作的进行中，为培养青年音乐家，给予了提高传统素养的机会。

近年来，通过各级政府文教机构的努力，全国各省、市和大专艺术院校逐渐聚集起有关人才，普遍建立起了以音乐专业为主或包括音乐艺术在内的研究所、室。这些机构的方针、任务之中，也大都以传统音乐的搜集、整理、研究、保存工作为自己的重要工作内容。有的单位甚至已把当地重要乐种的保存工作列为己任。陕西省的“古代研究室”，即以古老的“西安鼓乐”作为重点研究对象。新疆维吾尔族自治区的文化部门在“十二木卡姆”方面作出成绩以后，也在他们的艺术研究所中为筹建专设的研究室从事准备工作。福建省的重要乐种“南音”，虽无专业机构，但在近几年来已组织起一个力量雄厚的全国性学术研究团体。这一切说明了，当国家力量还不能把艺术价值极高而仍处在业余或半职业状态中的古老乐种纳入专业轨道而予保存之时，各级政府部门和地方有识之士并没有忘记给予尽力维护。

当前的迫切需要在于，更加有效地把全国各地的这种维护音乐遗产的主动精神调动起来，由中央的文化部门统筹进行全国性的协调工作。选择重点，下达分工任务，把民俗活动、乐种雅集活动中一些有特色的品种，纳入应予自觉保存的轨道。

六、“移步不换形”和传统音乐在发展中获得的保存

当代舞台上的戏曲音乐和曲艺音乐是上一世纪后半叶以来作为剧场艺术而发展着的传统音乐。从老传统讲，它久已不是茶楼、酒馆、堂会等红地毯上的艺术了，对相当一部分青年听众说来，却似乎又嫌它过于古老。它们是已经得到国家保护的传统音乐，但绝不是仅仅由于国家经济力量的支持以及各级人民政府所采取的组织措施才得维持着艺术生命的。

中国的文化领导部门早在建国初期，就在文化界人士中展开

了充分的讨论，为戏曲和曲艺音乐的保存和发展问题制定了符合历史发展规律的决策。怎样保护遗产？怎样“推陈出新”？结论是：粗暴的改革会使艺术遗产突然死亡；停滞不前，置新的听众于不顾，对改革取完全的保守态度，就会使传统艺术逐渐死亡。直到京剧音乐的舞台艺术大师梅兰芳总结自己毕生艺术经验，提出了“移步不换形”的原则，可以说在认识上得到了根本解决；实践上，则永远需要能够承先启后的大师一级的艺术人才不断出现。

“移步不换形”事实上也是数千年来中国古代传统音乐发展过程的规律总结。古今之间的区别不过在于古代社会的整个进程比较缓慢，音乐艺术的发展变化也较缓慢；现代社会的进程比较迅速，传统音乐的保存原貌问题随之而显得矛盾尖锐。梅兰芳是近百年来戏曲艺术发展为剧场艺术的代表人物。他是从本世纪初以来，与好几代听众在舞台生活上建立起来的交流与默契之中，共同创造、不断丰富着京剧音乐的。没有他的前辈名师时小福、王瑶卿等人的传授就不会有梅兰芳的唱腔；但是如果没有他自己的创造，我们得到的也只能是时小福、王瑶卿的翻版而已，哪里会有本世纪上半叶以来京剧音乐出现的高峰？传统音乐根据自己口传心授的规律，不以乐谱写定的形式而凝固，即不排除即兴性、流动发展的可能，以难于察觉的方式缓慢变化着，是它的活力所在，这就是“移步不换形”的真谛。

当前的问题在于：传统戏曲怎样“移步”？怎样引导、适应并培养新一代的青年听众？在一定意义上，这也是从广播、电视、录音、录像带等阵地中与某些艺术水平及艺术趣味上低层次的流行音乐争夺听众的问题。

这里讨论的就是当代现存传统音乐中第三种类型的、即剧场型的戏曲、曲艺音乐的保存和发展的问题。在这个问题上，中国

没有采取日本式的保存"能乐"、"文乐"、"歌舞伎"等传统艺术的那种完全不动"原貌"的方法。但和日本的经验相比虽有方法的不同，在实质上对待"保存原貌"问题并无原则上的差异。这种中国式的做法，产生于自身的文化历史经验。

戏曲、曲艺剧团、戏校的传承活动中，要求严格的，采用传统方法的训练过程；技艺的继承中要求进行"翻箱底"的活动，由国家来组织戏曲、曲艺演出的"文献片"的拍摄，都在这种保存工作之列。此外，剧场的演出活动中某些凝炼的保留剧目、唱段，自然是不动原貌的；否则这也将为听众所不容。听众既是创新活动的倡导者，同时也是传统的维护者与保存传统的监督者。

中国面临着几百种剧种、曲种，面临着十亿人口的文化生活需要，当然难于建立几百个完全不顾票房收入、仅以保存原貌为目的的博物馆式的剧团。应该考虑的问题在于，我们还是有可能汲取友邻的经验，由国家指定个别的或少数传统特色极浓的剧、曲团体，担负起严格保存传统艺术本来面目的任务，并由国家或通过其它渠道妥善解决这种"博物馆"的所需经费问题。对于一般演出团体，也应该指定某些保留剧目、曲目直至具体唱段为其严格保存的任务。

发展变化中的保存和严格按原貌的保存是可以并行不悖的。"移步不换形"的做法中本来就存在着某个剧目、某个唱腔、某种表演保持严格师承关系的东西。如果说，我们过去还未曾给予"博物馆"式的保存以特别的注意，那么在今后作出的这一方面的努力，也应当是传统艺术的保存工作上执行"百花齐放"政策的应有结果。

戏曲和曲艺音乐的问题并不足虑，因为这毕竟是精深于传统的专家，处在传统艺术的环境之中，运用传统规律来从事创新活动的问题；不象下文讨论的问题那样，除了"古今矛盾"的影响

之外，同时还要面临着“中西矛盾”的深刻影响。

七、亚洲国家对待西方影响问题的国际经验和中国怎样保存遗产的问题

处在同一个国际环境中的亚洲文化古国在保护传统音乐的工作上，存在着略有差别的不同经验。印度实行了严格的保护性的国家政策，可以称之为“保护型”。日本采取了“邦乐”和“洋乐”分立的政策，可以称之为“分立型”。中国在这一方面应该怎样制订自己的国策呢？

有人说，中国事实上从1919年“五四”新文化运动以来已经成为第三种模式，即融汇中西文化的“结合型”做法。我认为，这决不是中国现行的、对待文化遗产问题的国家政策。在中国现行的各类型传统音乐之中，确有一小部分可以称之为“结合型”的做法，但是，存在着的事物未必就是合理的事物，以“结合型”作为中国模式的提法，其间概念的含混甚至还将有害于民族文化的前途。我们有必要站在历史发展的十字路口，对此作出严肃的思考。

国家的领导人曾经以高瞻远瞩的眼光为发展中国的社会主义文化制定出“百花齐放”、“推陈出新”、“古为今用，洋为中用”的方针。这是建设社会主义新文化的方针，并不是对待文化遗产的具体政策。把二者混为一谈，就会从实质上取消传统文化。“十年动乱”的历史教训已经极为深刻。釜底抽薪，彻底批掉了“陈”、“洋”、“古”，我们还能拿什么来“出新”，拿什么来“为我所用”呢?!保存传统文化和发展社会主义的新文化本来就是应该双轨进行的互相依存的工作。前者是后者的出发基地，世界上从来建筑不了抽掉了基地的空中楼阁。

当前还存在着一种把传统看作文化历史之“沉积物”的观

点。不客气地说，这是形而上学的机械看法。传统文化对于一个有前途、有自信的民族说来并不是“死物”或凝固了的事物，它在新的时代中仍然潜在着无穷的、发掘不尽的活力，一旦点燃时代的引信，即将沸腾翻滚，释放出巨大能量，迸发出新的光辉。这在一整部人类文化史中已经有屡见不鲜的史实作证。存传统之“真”时，其“用”就将无穷。“传统”并不是一种罐装饮料，饮用后只能把空罐扔掉。甚至于只从一支具体的古老曲调说来，也能具有取之不尽、用之不竭的潜力。例如《老六板》就曾一再被发展为传统乐曲中许许多多风格各异的名作。凡是理解这一点的人，即使毫无西方的音乐文化教育，也都很容易懂得，为什么伟大的巴赫能够给予后世那么多的启示？古典派、浪漫派甚至到如今的现代作曲家仍能从他的作品中得到汲取不尽的养料。

中国民间有一个充满哲理智慧的寓言，用“狗熊掰棒子”的粗莽习性来嘲笑那种一味骛新，终于所得极少的愚蠢行为。如果我们永远只重视发展的结果而把它的本源弃之如遗，那么有了刘天华就会丢弃阿炳和周少梅，有了刘德海就可以不要李廷松和朱英；只要连续几次掰到新棒子就丢旧的，老传统一定会被丢得一干二净。中国音乐学院的同志们在这个问题上补充了一个极为恰当的比喻：生物工程工作中极为重视“纯种”的保存，无论改良品种表现出的极其优异的性能怎样远远超越了前代，“纯种”的存在仍可不断提供出更多的、更新的贡献。因此，无论从哪一个角度来看问题，即便只是立足于发展新文化，也不能愚蠢到丢弃了本源。

印度、日本的经验在“保护本源”这个问题上给中国的传统音乐提供了很多值得深思的问题。

事实上，中国传统音乐在民俗音乐、地方乐种包括大多数戏曲、曲艺剧团的演出活动以及七弦琴与昆曲的研究与演出活动中

仍然沿着传统的规律进行着，这其间很难看到多少“西方影响”；包括其中某些在现代生活中有了发展的东西，比起印度的乌黛·香卡、巴拉腔德、伊姆特拉·汗这些大师们在发扬传统方面的贡献也可以说是并无原则上的差异。中国音乐家从来华演出的印度大师们身上欣喜地发现了相同的、尊重传统的和“移步不换形”的原则。

另外，中国在上一世纪末曾经通过日本学习西方，在文化问题上采取开放态度，自然就和自己的邻邦存在相似之处。如果说还有不尽相同之处，那就是中国人接受西方文化在本质上还是一种有保留的借鉴态度。相应地，中国不象日本那样在“邦乐”、“洋乐”分立的条件下对本民族的传统音乐给予最严格的“博物馆”式的保存措施。

就固有传统音乐的保存与发展经验而言，可以说中国接近于印度；就当代的新音乐创作及其所接受的西方影响而言，却又约略接近于日本。

已故的日本音乐家小泉文夫和他的同事们在论及中国传统音乐时，曾提到他们的一个直感，即中国的音调似乎比日本音乐更加容易接近欧洲音乐。这种感觉可能不无道理，因为中国传统音乐的全部历史本来就是在历史长、地域广、民族多、内外交流频繁的多元的综合过程中发展过来的，其中凝炼着的不同民族间相通的东西自也会相对地多一些。中国人自己只觉中、西之异，旁观者却倒也许容易看到中、西在异中有同了。

我们说，历史上的中国传统音乐从来不是一个全封闭的体系，那么在今天就无须计较西方影响的问题了吗？

事情当然不是这样。古代的内外交流和今天的西方影响的问题是不同历史环境中的不同性质的事物，它们作用于民族文化的结果更是大相径庭。中国的传统音乐工作者既能理解日本为什么

采取“博物馆”式的邦乐保护政策，也应在自己的现代化建设历史进程中进一步处理好“古今关系”、“中西关系”这两对矛盾。

八、保存本源，求取发展和传统音乐的教学

“五四”新文化运动对中国传统音乐的发展无疑具有深刻的作用，在这个文化运动中产生了新时代的“国乐”大师刘天华，无疑也是开宗立派诸家之中的一个最有代表性的人物。他在继承古代音乐遗产和汲取西方音乐经验上做了许多存真求用的工作，也约略可以相比于日本明治维新以后的宫城道雄。可惜壮年殂谢使他没有来得及把传统的本源教给学生，而只让后世接受了经他发展的成果。

后来，在专业的传统音乐中形成了一种新的传承关系。沿着这条路，逐渐表现出下列一些特征：

1．师徒关系转换成了新式教育的师生关系。“口传心授”改变为定谱的、有经过系统整理的教材的教学方式。

2．所用的传统乐器，常常是乐器改革的产物。合奏的方式，渐有模仿西方配器经验的安排，一直发展到今天的民族乐团规模的大型乐队。

3．传授的曲目继续保持有原始面貌的传统乐曲，直至经过创新的、在不同程度上保有传统特点的现代、当代作品。

这个新传统基本上是在现代高等音乐院校的教学体系中形成的。全面地说，某些传统音乐的教学也有例外情况，例如古琴音乐的传授则较少上述的变化。

本文作者坚信刘天华等传派对于接续中国器乐传统的重大意义，也从未因其某些外部特征的变化，而竟怀疑经过这种传承关系留下来的古老音乐是否“货真价实”。是《十面埋伏》、《霸王卸甲》也好，是《潇湘水云》、《渔舟唱晚》也好，如果没有这类

新传派自本世纪初以来好几代有心人的毕生精力，那么我们久已无从继承这些古曲中的精华之作了。

作者痛感必须向当代中国音乐名师们的呼吁是：在当前的现实条件下，我们必须把传统音乐的本来面貌，原始面貌直接教给学生，而不能仅以发展后的结果之传授为满足。因为，“五四”时代的杨荫浏可以直接从吴畹卿、从阿炳学得传统音乐，“五四”时代的刘天华可以直接从周少梅学得二胡；刘天华虽然没有把学得的本源直接向学生们传授，但截至今日为止的多数以传统音乐为专业的音乐家们，还是知道本源的情况并曾不断有机会直接得益于各地民间乐师的（况且今日任教于高等艺术院校的名师之中，也还有一定数量的专家，本人原来就出自民间）。但在今日，新的青年学生之中已经无从获得这种条件，他们很难在民间找到象过去那些年代中的技艺高超的乐师了。依赖于学院中的教学，我们不能不加警惕：在全新的传承关系中，是否已经孕育着某种丢弃本源的危机？

青年学生们已经习惯于弹奏二十三品、二十五品全按平均律定柱位的琵琶，不再知道老七品和老十一品特殊柱位的奥秘。这不是单纯的演奏问题，在根据工尺谱来试奏古曲时，甚至会影响到宫调关系的歪曲。

青年的二胡演奏家已经难于控制阿炳使用缠弦和老弦的演奏技术，习惯于音乐会中使用的、风格趋向于纤细的中弦与子弦。这也是传统音乐中渐少雄浑而颇入柔靡的原因之一。

传统的管乐器多已改革为定调乐器，青年们已不习惯于吹奏匀孔的乐器。在这种情况下，传统的一笛或一管上可翻七调的技术则将随之而产生失传的危险。

在传统曲目的传授问题上，武曲的比例过多，而文曲相对减少，也是全面保存传统音乐的问题之一。同一首古曲存在不同节

本当然是固有传统中原有的现象，但是只顾及音乐会演出效果、突出武曲成分而在教学活动中忽视原原本本的整体传授，却不能不说是一个问题。

以上诸端多举乐器改革的有关问题，只不过是取其显而易见，实质上这些问题的背后，却潜伏着“五四”以来的某种思潮的影响。那个时代的人反对旧八股、旧教条，主张科学、民主都是很对的，但是他们对于历史，对于外来事物却不能历史地看待问题，辩证地看待问题。新的，就一切都好；旧的，就一切都坏。存在着绝对化的毛病。

在“五四”时期，传统的旧东西是依靠刘天华、黎锦晖给穿上新的衣服，在音乐会活动中争得了一席地位，登上大雅之堂的。却不是他们本人故意丢弃“本源”。

我们决不能象“狗熊掰棒子”那样来对待传统！

新型的传统音乐工作者应该重视在发展中保存传统；同时应该意识到延续传统之本源的任务也已落在自己的肩头。否则这就是自己毁灭了自身得以立足的基地。

发展中的保存和博物馆式的“本源”的保存应予并重而取双轨进行的路向。

九、新的展望和青年音乐家的培养问题

我们重视传统，除了传统文化的本身就应该是社会主义文化的组成部分之一以外，主要是为了发展社会主义的新文化，哪怕是博物馆的建立，也以这个伟大的目的为其主旨。本文的写作，至此对于传统音乐自身的保存与发展问题虽已尽言，仍有必要多说几句话。展望未来，就中国传统音乐的民族体系问题可能贡献于新音乐的创造事业之处，或有可能增益于现代音乐教育所设计的知识结构之处，作扼要的理论阐述，以结全文。

一部近百年来的中国文化史，在如何正确处理中学与西学的关系问题上，可以说是始终存在争议，并且极有讨论价值、富有实践意义的问题。

问题在于，音乐艺术处在不同的民族文化体系之中时，我们能否找到共通的、放之四海而皆准的基本理论，并在这种理论的指导下进行青年音乐家的培养工作？

所有的音乐学子，当他开始接受音乐教育，啜吸基本乐理的第一口乳汁时，A，B，C就把欧洲18、19世纪以大小调体系为基础的理论知识，当作普遍真理灌输给他。先入为主的训练迫使他今后在分析或处理中国传统音乐的作品时必须另下十几、二十年的自学功夫，才能跳出原有的樊篱，甚至终生格格不入，而强把中国音乐放上达玛斯忒斯（Damastes）的铁床，不拉断骨架就予斫头削足。即使他通过实践明白了Key的概念略同于"宫"（gōng），而mode可同于"调"（diào）时，也难于理解什么是"均"（Yūn），难于知道为什么"湖南花鼓戏"所用的调式虽然两个增二度的位置全同于吉普赛音阶，但两者却无共同规律而言。由于汉藏语系并不存在欧洲语言的轻重律条件，使中、西的节拍规律上也有极大的矛盾。高等音乐院校毕业的优秀生可能拿起拍板或鼓槌在民乐合奏中打不到点子上，难道可以责怪他缺乏天资或学习极不努力吗？

中国人从自己的上述经验中很能理解为什么印度在音乐教育问题上采取了与中国极不相同的政策，也很能理解为什么日本采取了"邦乐"与"洋乐"分离的不同教育体制，或者虽则同校也按不同的传统教学法而分别进行教学活动。

为什么中国在音乐教育工作上坚持着现有体制呢？除了历史条件及其成因以外，因为我们坚信，无论是在整理与研究传统音乐的问题上或者发展社会主义音乐的创造性活动中，我们迫切需

要开放性的做法。中西之间不同民族规律的矛盾是可以站在更高的层次之上给予科学的总结的，是可以互为补充而相得益彰的。我们不主张调和矛盾——所谓“结合型”的做法，简单地把中、西两个“半瓶醋”调和到一起，变成一瓶混合醋；而主张都要学得透彻，要有两满瓶各自都是货真价实的好醋，并且统一在同一个兼收并蓄者的身上，才能有机地创造出我们民族的新的音乐，而并不设想“不相为谋”的做法。

这种设想当然是建立在民族自信心的基础之上的。虽然当前的中国传统音乐仍然处在颇为严重的危机之中，但我们并不耽心传统音乐是否将被外来的音乐吞没。而却相信自己这个伟大的民族具有强健的消化能力，并且善于吸收。这已远远不是闭关自守时代盲目自信“同化能力”的那种大汉族主义思想，而是一种既尊重异国音乐文化又尊重自身传统，并且勇于在自己的基地之上从事创新劳动的理想。

落实到中国音乐学家们已经着手、并将为之奋斗的任务之上时，当前最为迫切的一个课题，就是如何培养、提高青年音乐家的传统音乐素养问题；建立音乐基本理论教学工作的科学体系问题以及系统总结民族音乐传统规律使之服务于教学工作需要的问题。

中国的音乐学家们欣喜地看到，西方学者们已经注意被称作音乐基本理论的某些总结性意见并非世界上各民族音乐规律的科学概括。例如《新格罗夫音乐与音乐家辞典》在讨论到音阶的旧有定义时就已指出它的民族局限性。事实上，这类问题早已使东方各国的音乐家感到头疼而渴望给予透彻解决的了。

基本理论问题似乎总是被看作初级的、低水平的东西，不知道它是学识的起点；其中容不得片面性的结论，失之毫厘则将差之千里。轻视它的作用是会遭到惩罚的。中国是一个具有数千年

乐律学传统的文化古国，早有自己本民族的、具有严密体系的音乐理论传世。应用现代音乐理论的科学方法，来整理自己的传统理论，从而修正或补充国际通行的音乐基本理论并在音乐教育工作中，为青年音乐家的培养问题尽绵薄之力，应该是我们中国的传统音乐工作者面临的任务之一。

中国的音乐家在面对传统文化与外来文化之间形成诸种复杂关系的历史环境之中，为处理传统音乐的保存与发展问题、社会主义新音乐的创造活动问题，已从友邻的经验之中学习到许多有益的东西。我们也有自己的做法与设想，却多出于具体的国情和本身的客观条件。通过国际间的交流活动，直至可能的合作关系，我们愿意共同为亚太地区各民族音乐文化的繁荣和发展作出应有的贡献。



革命烈士、音乐家麦新同志

《大刀进行曲》的作者麦新同志（1915—1947）是中国无产阶级革命音乐的先行者之一。他是从革命斗争中产生和成长的革命战士，他的一生是战斗的一生。根据斗争的需要，他从事过群众音乐活动的组织、歌曲创作、歌词创作和编辑等工作，直到担任专职的党的工作，均出色地完成自己担负的任务。

麦新，原名孙默心。1935年聂耳逝世的时候，他是受雇于上海一家保险公司的一个青年职工。在当时的革命斗争中，人们迫切需要抗日救亡的战歌，他和聂耳的一些革命战友们一起，在革命歌曲的创作和传播上做了许多工作。“麦新”两个字，就是他在编辑著名的《大众歌声》时，为了免于被解雇而采用的笔名。

麦新的名字总是和《大刀进行曲》连在一起的，也总是和他的一些优秀歌词作品《牺牲已到最后关头》、《保卫马德里》等连在一起的。唱他的歌，就知道他的为人。

“向前走，别退后，生死已到最后关头！”这是对蒋介石卖国主义的直接痛斥[①]。

1̇ 1̇ · | 1̇ - | 5·6 5·3 | 1 · 3 | 5 - | 6 0 |

大刀 向 鬼子 们的 头 上 砍 去！

（《大刀进行曲》）

① 蒋介石当时在庐山发表了“牺牲未到最后关头，决不轻言牺牲”之类的卖国言论。麦新同志针对它写了《牺牲已到最后关头》。

歌曲对日本帝国主义的激愤之情象着了火一样，爆发式地给人以强烈感染，使人留下鲜明的印象。在上海、在延安、在东北和他一起工作过的同志，回忆起来都说他开门见山、直率、热情。“他好比是一团烈火，以自己的热力去感染别人。”①

麦新从事革命音乐工作，是靠党的关怀，革命战友的帮助，边战斗边学习而提高了战斗能力的。同志们尊重他，因为他刻苦地学习马列主义，在工作上严格要求自己；信赖他，因为他在斗争中充满了活力。鲁迅逝世出殡时的示威游行需要教唱挽歌的指挥，“三八”游行需要歌唱指挥，上海人民响应党的《八一宣言》反对内战的大游行也需要歌唱指挥，在这些游行中出现的一个身材不高、浑身被汗水湿透的指挥者就是麦新。

抗战开始后，他参加党领导的一支战地服务队，转赴浙、鄂、湘、粤等地从事抗战宣传活动。1938年，麦新光荣地加入了中国共产党。为发动农民起来抗战而写的“鬼子兵来，不让看清；鬼子兵停，打他背心；我们的武器并不多，要叫鬼子给我们。”(《游击队歌》)，就是这一时期的作品之一。1940年麦新到延安鲁艺工作，在革命圣地开始新的生活，他怀着喜悦的心情，写了《毛泽东歌》、《义务工》和《春耕小曲》；后来在开鲁县委工作时，又曾结合土改斗争写了《穷人当皇帝》和《民主联军打胜仗》②。歌曲创作是麦新同志用以战斗的武器，也是他从斗争实践中凝炼出来的工农的心声。他的全部六、七十首歌词、歌曲创作，都是应斗争的需要而写的。

在延安，麦新做党的工作和音乐理论研究工作。他在这一时期写下的《略论聂耳的群众歌曲》，是他在长时间的革命歌咏活

---

① 见：瞿维《悼麦新同志》(载：《新音乐运动论文集》，原载1947.7.17.《牡丹江日报》)。

② 见1947.6.25《开鲁县工作快报》。

动中对聂耳的认识的一个总结，到现在还是聂耳研究中的有价值的论文。毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》给麦新的认识以极大的提高。使他重新认识了过去经历的斗争实践，使他在文艺工作者的思想改造以及对于生活和群众的认识等方面产生了一些全新的思想；他在整风中又连续写了《新的聂耳在工农兵中生长着》、《创作不是少数人的事》两篇短文，热情洋溢地赞美了群众的艺术创造力。

麦新同志在鲁艺曾两次当选为模范工作者。整风后又首先响应了党的下乡号召。东北解放战争开始时，他第一批参加鲁艺派出的工作团北上，也是第一个响应阜新地委的要求，离团留在艰苦的新解放区——热河的开鲁县（今属吉林省），深入革命斗争。1946年，又是他首先响应了东北局和省委提出的“干部下乡”的号召，深入第一线领导了当地的清匪反霸斗争。麦新同志始终走在人民斗争最前列。

麦新的歌曲创作除了《大刀进行曲》类型的英雄战歌以外，最有特色的却是儿童歌曲的创作。他是我国在新民主主义革命时期的最优秀的儿童歌曲作家。他的歌曲中的少年儿童都是活生生的新时代的中国孩子们，《马儿真正好》、《勇敢的小娃娃》唱的是工业城市中的新的一代；《小铁牛儿》唱的是国统区农村的孩子，而《儿童哨》、特别是《小葡萄》，主人公就是解放区的英雄小八路了。

远在1936年，麦新第一首正式发表的作品《向前冲》就是一首儿童歌曲作品。此前不久，他只有四首歌词创作，而其中还有一首是星海作曲的流行极广的《只怕不抵抗》。在浙江金华搞抗战宣传工作时，他把白马庙附近的孩子们组织起来教唱、学文化，给他们讲抗战道理。去延安以前，他又根据亲身的观察和实践写成了一篇《关于创作儿童歌曲》的文章，实际成了新中国成

立前唯一一篇立志远大的、有价值的儿童音乐论文。1940年他路过重庆的时候，还念念不忘地告诉《新音乐》杂志的主编人，说他立志要做一个儿童音乐家。

1947年6月6日，麦新——当时是中共开鲁县县委宣传部长，在传达、布置工作的途中，突然遭遇投靠了国民党反动派的残余胡匪。在敌匪增加到九十多名、合围上来的时候，麦新同志毫无畏惧，带领着一个排长和两个通讯员坚决抗击，身中四弹，壮烈牺牲。麦新同志一直到光荣牺牲时，始终穿着破旧变色、满是补丁的干部服。

开鲁县当时召开了追悼麦新同志的群众大会。多少老乡们带着对敌的仇恨在灵前流下了滚滚热泪。一位头发花白的贫农老大娘哭到大会开始时已泣不成声，固执地要求打开棺盖，再看一眼麦新同志的遗容。万永发村的一个老乡在散会、安葬结束后还不肯走，绕着新坟流泪，给亲人麦部长添上最后、最大的一锨土。

人民的儿子麦新同志壮烈牺牲已经三十年了。但是他给中国人民留下了永不消逝的革命歌声。每当人们唱起《大刀进行曲》或《儿童哨》、《小葡萄》的时候，想想祖国过去的苦难年代，一个怀抱祖国新的一代，横眉冷对着敌人，黝黑而坚强的共产党员形象，就在眼前上升，越来越鲜明，越来越高大。

麦新同志在革命歌声中永生！

（原载《麦新歌曲选》人民音乐出版社1983年版）

战友的哀思

佺民同志离开我们，永远地走了。最后一次去病房看他的时候，他已经不能说话。范慧勤同志拨开他的双眼，呼唤他看我，他已经眼神散乱、没有表情。我不知道他临终前想的是什么，自己却是万事涌上心头。不知道从哪里能理出一点头绪来。

有一点头绪：他对党的感情，对同志的感情，对革命音乐事业的感情。他的感情表现不是奔放型的，却很持久，温磬而诚挚，一如他生前的音容笑貌，只要我还在，就将永远地留在我的记忆中。

1948年底，对他提出入党问题的时候，他一个黑大汉，竟象孤儿重见母亲一样，号啕痛哭起来。因为他在少年时期就曾入党，组织遭到破坏而丢了关系。中间虽有重新入党的机会，又因历史需要调查而延误。但他毕竟是个好战士，宁肯再一次丢失入党机会，还是原原本本向党谈了经过，不愿有所隐瞒。地下组织批准他重新入党，从此他就更加勤奋地一直战斗到最后一刻。

他在地下时期和同志们一起，置生死存亡于不顾，担任地下学联工作。地下青年团的组织领导工作；也在学生运动中用歌曲来战斗，写了在"四·一"斗争中很有影响的《愤怒的火焰心头烧》。在朝鲜战场上，他和创作组的战友们一起，屡次穿过扫射、轰炸火网，一直深入前沿。几个在火线上不肯下撤的青年同志中，就有他一个。这种情况下写出来的《肩上枪、亮堂堂》，当然是刚健豪迈，不会有丝毫怯懦的。

这个不怕对敌斗争的人，却怕人民内部矛盾，怵头、临事难断。几十年来我常为这类问题生他的气，但又不得不谅解他。因为究其原因，还是他重同志情谊并且太过善良。一个善良的同志，想到这一点，我的佺民，我不得不流泪。

佺民太重感情。他离开下乡工作中的当地干部、群众时，写过一首《唐坊—我的第二故乡》。这是和着泪写的。每一次再唱，他还要一边唱一边擦眼泪。我不知道他如以作曲为专业能不能成为大家，恐怕在较大形式的曲作中容不得这样完全陷入动情境地。虽然，我很喜欢他的短小歌曲中流露出的真诚情操。

《毛主席派来访问团》的合唱作品，证明他有作曲才华。但是他听从党的调动，放弃了作曲专业。我知道他的思想矛盾和苦恼，还曾以服从革命需要相勉励。他的最后抉择，对就对在他对革命音乐事业的感情。佺民的为人，看不过油瓶倒了不扶的情况。但我还是觉得他太过了，几十年间，他的专业方向变换得太勤，也太宽了。

我不敢说自己完全理解他。也许还是他的眼光更远一点。他是从领导工作与业务工作双肩挑的角度看问题，并且把自己奉献给了民族音乐理论事业的。事实上正是他能这样做，才换得更多同志的专业上的稳定。他竭尽所能，文章具在，已经做到一些理论上的建树。革命者的胸襟，使他不做管窥学术的人，这条道路在专业上将更艰苦而更需要天假以年；但正当他可以在业务领导和个人著述中发挥更大作用的时候，他却永远地离开了我们。同志们没有要他一起研究工作问题，他自己却带着病痛到会，又是在体内的痛楚逼得他离开会议室的情况下才住进医院的。多少重担还压在他身上。但他回不来了。

这样一个同志，你说他临终想的是什么？

他是一个急集体之所急的好同志，也是一个叫人在他面前永

远不会产生顾虑的好干部。听不到好话也从来坚持商量态度。一个在大局面前没有责任感的同志做不到这一点；一个不是对同志、对革命事业充满热爱感的人更不能心甘情愿地做到这一点；一个不能把生命献给党的人，绝不能带着难以克服的病痛仍然坚持这一点。

我不知道他临终以前没有来得及说出的是些什么思念。但我还是知道：他想着我们的党，想着革命同志，想着民族音乐的理论事业。

我不能失声大哭，佺民，因为我知道你念念所在的是什么，我们共产党人要向前看，知道自己应该想着什么。

1983年8月2日（原载《北京音乐报》1983年版月10日一版）

往事皆遗爱　人今方见思

——哀挽杨荫浏先生

在福建参加南音大会唱活动的旅次，接到音乐研究所急电，要我即刻返京。告之：杨老谢世了！无法控制的悲痛倏然袭来，霎那间，仿佛这南国早春和煦的天气也骤然冷却了，一下子周身寒彻。

“世才能有几”，“斯人难再得”。

我放声大哭，以至旅馆服务员们为之惊愕不解。

对于一位八十有四高龄长者的意中事，伤心处，我也有其难言之别怀。一株根深叶茂的大树倒了！一座架通天堑的桥梁倒了！

然而，大树依旧挺立着，桥梁也依然矗立着。这就是杨老留给我们，留给后人的一生业绩。

他是中国音乐史家。他写的历史使得历史忘不了他。

他是中国传统音乐的主要传人。民族音乐的各大部类中无不饱和着他的心血，也无不存在着他的业绩。他的治史、治学观点、方法和范例，无疑地还将在中国民族音乐学的进展中继续发挥作用并且影响深远。

他是中国传统乐律学的博大精深、见识卓著的大学问家。在从理论到实践的探索追寻和开拓方面，可以说自晚清以来无人能和他并驾齐驱。他在这个领域中，排除传统偏见，应用《实践论》、《矛盾论》作为指导思想，数十年如一日，苦心孤诣，潜心

研讨，著书立说，获得了举世公认的光辉成就。

*　　　　*　　　　*

我是在少年时唱着聂耳、星海的歌曲长大的；靠中、小学音乐老师的喜爱，又学了钢琴。最初和传统音乐没有太多的缘份。按杨老的说法，原先只是个“小洋鬼子”。可以说，认识先生的过程，就是我认识中国传统音乐的过程。先生对我说来，是枝干扶疏的参天大树，我至今只能触摸到他的一枝一叶；先生对我说来是古、今、中、外间的桥梁，我现在还靠他搭起的桥在走路。

第一次见到先生，我还是一个不满二十岁的小伙子。其实我对中国民族音乐的见识远不及音乐院中“山歌社”的老大哥们和俄罗斯“国民乐派”的思想。那时我敬重先生是因为他和江定仙老师一起，排除学院派的成见，热心支持“山歌社”。但并不理解他为什么在礼乐馆工作。当时并不知道先生的研究项目，而“礼乐”对我说来，却不啻是一种陈腐透顶的东西。我自幼倾心的民族文化只在文史方面。那期间，听昆曲都腻烦，只爱民间音乐而已。想不到自与先生有过从以后，受到先生的教诲与陶铸，箴言铭心，笑音在耳。而如今历历往事，皆成遗爱。这是多么漫长的一条走过来的路啊！

古林寺的初春，细雨霏霏。南京音乐院国乐组的一个同学领我上了一个小土丘到学院的教师宿舍中去看望杨先生。老人家穿着灰布大褂，曹安和老师也在座。房间陈设简单，至今印象如初的是并列两条长桌上满是灰尘，但整整齐齐放着几十条长短有序的竹管。那是先生植根于实践精神，从事管律研究的实物。

当时，我刚刚放弃金陵大学物理系的学籍，进入南京音乐学院理论作曲组学习。入学就知道先生正在讲授“音乐物理”课程。作为低班新生，不能直接听课，拜访正是为了亲聆教诲。初见先生，很难完全听懂他的无锡官话，但先生反复强调的事也还

使人能明白其大意。他说：国际上研究中国音乐史，最重视两个东西。一是雅乐，一是乐律。因为他们懂科学，好象他们比中国人还重视中国古代律学。其实，他们只会从书本到书本那样地搬弄与罗列，并不深知中国音乐是怎么一回事。

这个话，当时我不能全懂。学过一点物理声学，我只知道德国人赫姆荷尔兹，还没有听说过艾利斯，更不知道英、法、德的匹肯等人了。我也无从明白，古代乐律，除去死钻史料又怎样研究呢？到后来的一次谈话，先生提起了抗日战争期间美国方面曾经聘请他去主持一个中国音乐研究所而被他拒绝的事，我才能够回味与领略到初见到先生这段话的深切含意。先生不肯出国，并不是他轻看更好的设备条件。他说："我是中国人，中国人研究中国音乐，到那听不见中国音乐的地方去干什么?!"

先生诙谐，平素爱和后辈讲玩笑话，学生们也敢开他的玩笑。记得，解放后他当中印友好协会的委员时，穿上西服，肤色本来又黝黑，我们就叫他"印度人"。一次，先生似嗔非嗔，板起脸一本正经地宣称：

"我是中国人！地地道道的中国人！"

在50年代中，我有了更多的讨教机会。其时先生学习了《实践论》，表达他自己的治学思想更为清楚明确的时候，我才更明白"中国人研究中国音乐"植根于实践的真正涵义。先生总要逼晚生后辈在腹中背诵下百十首以上的传统曲调；总要强调青年人应该利用一切机会进行民族民间音乐的调查活动；当然只有在民族的土壤中扎根才能成长为枝干扶疏的大树。

初聆教诲时的一席话，资质愚鲁的学生辈并没有象"胜读十年书"那样立即就能领会；而是又用了十年，才一步步渐有省悟的。其实，这又何待于言辞呢？应该说先生的一生学术经历，孜孜不倦，求真务实，早已树立了榜样，切实证明了对民族音乐的

实践，在民族音乐理论研究中的重大作用。

*　　　　*　　　　*

50年代间，我有幸常在音乐研究所备课。住在十间房办公楼二层，与杨、曹诸师长和管平湖、高步云等先生成为斜对门的紧邻。杨先生因为我经常请教乐律、音韵方面的问题，有意识地引导我到管先生屋里听琴，我这才明白音乐会中经过电声扩大（特别是那时的电声）的七弦琴音乐，早已不是真趣。那时中央音乐学院在天津，我在天津时也常接到杨先生寄去的研究所出版物，但是，先生在心目中仍然把我看作“洋学堂”出来的人；并不因为我担任了某些民族音乐课程而有改变看法。

一次在他屋内谈话，老人家用玩笑口吻对我发了“牢骚”：

“查阜西，查先生他们，常常把我当‘洋鬼子’；你们这些人，又把我当‘老封建’、‘老古董’。我这一辈子，命中注定受你们两种人的‘夹板气’！”

杨先生的幽默趣味是学生们早就知道的。但我忍俊不禁的时候，不觉间感到其中的严肃意味，不能不争辩了：“哪里是什么‘夹板气’！话应当反过来说，这说明查先生和我们都离不开您。您就是个搭桥的人，您就是桥梁！”

先生会意地笑了，口头说着：“玩笑，玩笑！”从此以后，我认真地注意到了先生从事的业绩对我们这一代人以及对后来者的历史作用。

中国的近百年史，在封建社会到社会主义时代之间，极为短暂，不象欧洲那样经历了一个长期的、对古代文化采用现代方法进行整理的阶段；而在这个短暂的年代中，又是战乱频繁、民不聊生的岁月；中学和西学的鸿沟、古代和现代的差异，不相与谋，信息不通。“洋鬼子”和“老古董”之间确实是连共同语言都找不到，怎样谈得上继承和发展中国的传统音乐文化呢？

王光祈注意到了这方面的问题；但是真正扎根于中国的传统音乐，浸透在民族音乐的艺术实践之中，在古、今、中、外之间搭起了宏伟桥梁的，却是我们的杨荫浏先生。

他是应历史的需要而生，又为之推进中国民族音乐学历史发展的杰出人物。

*　　　*　　　*

杨老的为人和他的学识与品格，称誉者多，得益感念者多；但他开罪人的地方也是有的。我是知道一些私下的议论。静言思之，平心而论，非深知者不能从大处来看他，更不能从他的性格背后看出一片诚厚的赤子之心。

先生争强好胜，近乎童稚，自来如此。七十高龄的时候，在团泊洼干校，为了年青人不相信他掌握拳术中“醉八仙”的绝技，倾刻立起身直挺挺地合掌接地，表演了绝难的“童子拜观音”动作。使当场的后辈学生带着后怕，深悔激起了这一冒险之举。他在学术上也是这样地不示弱、不饶人，却有更严肃的内容了。许多人不知道他的另一侧面是谦逊和放达。1960年，一位天津果品公司的工人梁易靠自学的律学知识，对先生计算的河南信阳编钟音律分析提出意见，先生立刻公开欣然接受，并且作了改正。先生对于自己的研究心得，不论是已发表过的或是从未公开发表过的，从来不吝给人指教，甚至有人拿去发表了，他也只是心中有数而并未张扬使人难堪。有许多同志因为境外出版的一部中国音乐史中大量抄袭了他的著作而愤愤不平；然而先生却对我说：“你将来会明白，别人同意而且接受你的观点和结论，是大不容易事。人家抄我的东西，我高兴还来不及呢！再说，不能讲人家就是抄，要承认他还是有自己的见解的。”

先生好胜但非狭隘，放达却不滥好。多数情况下这是一个矛盾的统一体，而它的核心是常如赤子。先生的道德文章，是多么令

人景仰！

杨老对于学生辈，平素严厉，暮年尤甚。许多人都不理解他那树兰树蕙剪枝修叶的苦心。一次，先生对一位颇负时望的青年琴家声色俱厉地当面作了批评，但私下却对我说："他不知道，有数的几个人中，我是最看重他的。"

当然，使我们无法忘怀的是他的性格中乐观坦荡、富于幽默感的一面以及他素著热肠的诲人不倦的精神。

先生从来不许我们这一辈的人让孩子们管他叫爷爷。他发明一个称呼。一律称"杨老师。"孩子们跟着对曹安和先生也叫曹老师。平时二老对晚辈与再晚辈的人毫无矜持，无所拘碍，与先生问学，真使人有如坐春风之感。

先生在五十多岁以前，从青木关以来的"传统"，他给学生们上课印发的讲义、资料都是亲自刻蜡板的。那端庄的字迹，一丝不苟，如今展视，手泽常新。开卷掩卷，触处成悲。

还记得，60年代开昆曲课，是由曹先生亲口传授的，但几乎每一次杨老都来吹笛、弹弦子。杨老给我们每人发一部《中州音韵辑要》，要求每学一曲都要逐字查韵，交作业，由他亲自不厌其烦地一字、一声、一韵用红笔批改。

上课也好，工作也好，功课和任务之外也好，只要他想到一个什么问题，或感到你有哪一点还不够理解，就要把你叫去，或者亲自转到办公室、宿舍找你谈上一半天。我们总怕打搅他，怕耽误他的宝贵时间，常要积累了几个要请教的问题才到他那里去一次，问清楚了就想赶紧溜走。真地是存心要"溜"，但十有八九总要被老人家抓住不放。谈兴浓起来，你说着话转到门边，他就站起来跟你到门口，你走向过道，他就追着你到过道继续和你讲；哪怕追到他无法进去的地方，还要紧追着门边对你讲，有时候真让人负疚殊深，过意不去。

这当然只是先生暮年之前的一般情况，但是即使在1980年，老人家有时还由别人搀扶着到办公楼，顾不得气喘吁吁，找学生谈话，为的是谆谆叮嘱他在治史工作中的一些重要思想。

此间，先生宏观地考察了“五四”以来的史学倾向。一次，从顾颉刚《古史辨》怀疑一切谈起，一直谈到新近的出土文物证明了曾被怀疑的史籍记载之后，他说：顾先生晚年的工作，证明他已经通过实践放弃了早先的怀疑论。历史更证明了鲁迅和郭沫若的基本倾向是正确的。

“你们该要走对了路，不要自己否定自己，跟着洋人跑！”

先生的话，言犹在耳。

他是一个追着学生给予教诲的师长。在先生沉疴不起的日子里，学生生怕打搅他不得休息颐养，不敢在病榻前侍奉。然而一朝永诀，未能听到临终遗嘱，令人痛绝心肝，思之黯然！

然而我想：关于《古史辨》的话，不正是先生对我们的珍重遗嘱的一部分吗？

附记：杨老和中央音乐学院的关系，如果从青木关时就相过从并且现仍在校的师生算起，是关连深远的了。先生谢世，仅就我个人接触，江定仙老师在病榻上还让王迪同志转达他的关心，并嘱我注意身体；王宗虞老师两次驰书，并附来托我转致的唁电；追悼会上师友云集，更是使人感怀万千。《学报》嘱写纪念文，不敢辞，执笔怆然，不知所云。草率成篇之际，得东京来信，知道日本音乐家百岁老人田边尚雄先生，也在最近逝世，附志伤悼于此。

1984年3月18日（原载《中央音乐学院学报》1984年第二期）

杨荫浏先生和中国的民族音乐学

1984年2月25日，中国音乐界震惊地获悉：国际知名的中国民族音乐学家、音乐史家、乐律学家、八十四岁高龄的杨荫浏先生因病逝世了。

先生对于当代的民族音乐学，既是一位博大精深、见识卓著、享有盛名的学者；在本门学术史上更是一位继往开来、影响深远的桥梁式人物；他亲手开拓的许多新的研究领域，在我国当代民族音乐理论中，也正处在方兴未艾的时候。

“五四”以来的民族音乐人物中，並驾齐驱，在发扬中国音乐文化的古老传统方面作出了重大贡献的巨擘，首推王光祈、刘天华和杨荫浏先生。王、刘分别在民族音乐理论与民族音乐的创作与演奏方面建立了开创之功，不幸竟以盛年谢世；只有杨荫浏先生进入了社会主义时代，得以沐浴新中国的阳光雨露，接受新的思想影响，享有更优越的工作条件，取得了更高的学术成就。

先生对于中国民族音乐学的贡献，是民族音乐研究、史学、乐律学诸方面的全面的贡献。他在社会主义条件下的新创成果，则有亲手开拓的古谱译解工作、古乐器考古与测音工作、传统音乐的普查（以及单项的深入调研）工作，民族乐器改革工作以及“语言音乐学”的创立等。这其中当然必不可免地包含着新中国音乐界有关领导与集体的功绩，包含着同代学者和学生们以及追随者的努力；但是开辟草莱，毕竟多出于先生的开路、建言、筹划直至个人独立的科研成果。先生在民族音乐学方面的历史作

用，必将随着时代的进展，而显露其深远的影响。距离此时此刻的时间愈远，愈将看出这种历史作用的真切。

一、桥 梁 作 用

中国的近百年文化史，从封建社会发展到进入社会主义时代，其间极为短暂，不象欧洲那样经历了长时期的、采用现代方法来整理古代文化的阶段。具体到音乐方面，清末早已出现古乐失传问题。古、今之间的鸿沟加上中、西之间的隔阂，脱节现象就更为严重。"五四"新文化运动时期，凡关心民族音乐文化的仁人志士，都曾看到这一危机。为之大声疾呼，並且身体力行、投身于民族音乐理论事业的学者之一，就是王光祈先生。王光祈先生和杨荫浏先生对于中国民族音乐学说来，同为历史桥梁人物也有他们的区别：杨荫浏先生搭这座桥是选择了民族音乐的基地，扎根于中国传统、浸润于民族音乐的艺术实践中，在古、今、中、西之间架起了宏伟桥梁的。殊途而同归，王光祈先生从引进欧洲的民族音乐学研究方法开始了他的未竟事业；杨荫浏先生则从传统的基地出发，为后来学子准备好了康庄通途。

先生从事这件艰巨的建桥工作，是在"五四"以来各种见解极其分歧、中西学术各持一端的情况下进行的。即使在建国后，在民族音乐建设事业的思想认识大体趋向一致的情况下，仍然不免遇有不被理解的时候。先生生前一次妙语，充分反映出了他的"牢骚"。他曾对学生讲玩笑话："有些老先生常把我当作'洋鬼子'；你们这些洋学堂学了音乐的，又把我当'老封建'、'老古董'。我这一辈子，命中注定受你们两种人的夹板气。"

先生戏谑地称之为"洋"、称之为"古"的两种倾向，当然早已不象"五四"时期那样缺乏共同语言、不相为谋的了。但仍反映出两种学术体系、两种基本训练的遇合在探寻社会主义的民

族音乐的新的创造之中迫切需要互相沟通、进而在取得共同语言的基础上，达到出入于中西两种理论体系的透彻理解。这就不但要使民族音乐理论从各种封建迷雾与历史阂隔、文献障碍中解放出来；还要在应用现代音乐理论来整理、研究、解释中国传统音乐的时候，打破洋框框，从欧洲理论的民族局限中解脱出来。

杨先生在民族音乐学方面的历史作用，类似于一个通晓西医基本理论的老中医的作用。中国民族音乐学面临的历史条件，在某种程度上很象中医、西医间在医学理论问题上的历史境遇，而又更有一重困难。现代医学理论属于自然科学领域，它的一般理论能够摆脱民族局限，反映出客观存在的普遍真理；属于社会科学领域的现代音乐学，在普遍接受世界上各种民族文化体系及其音乐实践的检验以前，却不能与之相提並论。解决问题的重要途径，既在于历史唯物主义与辩证唯物主义的学术思想，也在于我们必须尊重民族音乐的艺术实践，把民族音乐理论工作牢固地建立于民族的基地之上。

杨荫浏先生就是在这一历史条件下应运而生，並且全面发挥了桥梁作用的中国民族音乐学家。

二、植 根 于 实 践

先生在治学思想上的一个最主要的特点是植根于实践。

"五四"时期的杨荫浏先生已经被公认为"天韵社"的最后一代传人。这是一个在传统声乐器乐上严格讲究传统技艺的传授，又严格讲究词、曲音韵的、可以溯源到18世纪的音乐社团。先生从少年时就在这个古老的乐社中通过艺术实践为日后的民族音乐理论事业，打下了深厚功底。这一点已非仅从书本中讨生活的学者可比，但先生更不曾自守门户、故步自封地只以天韵社的古典音乐为限；而是从家乡十多岁的小道士到久历沧桑的艺人阿炳他都

从而学习；自文人学士的古诗吟诵到琴家的演奏，自民间的丝竹乐、十番鼓、十番锣鼓、河北吹歌到北京智化寺、山西五台青黄庙等寺庙音乐，自品种繁多的戏曲音乐到说唱音乐；或潜心学习、搜寻，或深入调查研究，並为之付出了毕生精力。其中只以经先生整理、记谱、汇集出版的材料来看，当代已经找不到第二个这样的民族音乐专家，能这样独具广阔的视野並在民族音乐界产生这样重大的影响。

先生从青年时代以英文写作第一篇《中国音乐史概要》的论文，从在哈佛燕京学社任研究员讲授中国音乐史时开始，已经立志要把中国音乐史从文字的历史中解放出来，使之成为富有实践意义的、谱例宏富的历史。从40年代写作的《中国音乐史纲》到近年出版的《中国古代音乐史稿》，先生已在这一方面作出了重大贡献。

先生在民族音乐研究方面提出的许多创见也是发自音乐实践的产物。实践出真知，使他不为传统理论所惑，远在20年代就提出了第四级为纯四度的音阶是一种客观存在；至今学界沿用的古音阶、新音阶的命名即出自先生此说之创始。先生闻名中外的、对于南宋词人姜白石旁谱的翻译，得力于他对西安鼓乐的古谱研究，这更是通过存活着的民族音乐实践，从而解决古代疑难问题的一个范例。

先生研究古代乐律以及民族乐器的改革问题更是以躬亲实践作为基础的。为了研究晋代的荀勖笛律，明代朱载堉的异径管律，他亲手制作律管从事实验，而不是把律学研究限制在文献与数学计算之中；为了解决横笛制作的音准问题，他学习民间的制作经验，总结出尺寸数据的计算方法，把它传授给乐器制造的从业人员；诸如琵琶品位的排列问题，也都通过自己的实践，制成图表而使乐器工厂便于使用。

杨先生直到暮年以及八十高龄的时候，还惋惜自己的身体情况不宜远出，深以未能远去甘肃调查“西秦腔”问题为憾。先生培养民族音乐研究的人才，首先强调的是“不入虎穴，焉得虎子”，要求学生们详尽占有全部资料，要求熟练掌握调查工作中的有关技能，要求通过记谱、唱、奏直至把音乐背诵在心，要求学生进入研究阶段时必须根据实践的需要来确定选题。这些方面实在都是他的毕生经验与务实精神所在。

三、暮年的新境界

吕骥同志悼念先生的一篇文章①中，详细记述了杨先生勤奋于思想学习的动人情景。世界观的深刻变化，在先生暮年学术著作中已经充分反映出来。这无疑是先生勤奋学习的丰硕成果。

谨以八十高龄以后的两篇律学论文《管律辩讹》与《三律考》为例。文中几无一处引经据典，却又无处不浸润着《实践论》与《矛盾论》的思想。先生这两篇专论虽极简洁，却是毕生研究传统律学的总结。其魄力之宏大，在国际上现有的“音乐声学”著作中，应为提出了全新论点的创说。中国的管律，垂数千年历史，典籍相传，历代因袭旧说，国际学者对此也备极尊重而从无异词；独有先生能立足于《实践论》的思想，积平生实验所得，批判地审查了历代文献记载，指明讹误，破除了传统成见。《三律考》则有更高的思想境界。它公开宣示：客观的音响世界，本来面目就是一个矛盾的统一体。在音乐实践中其实并不存在纯而又纯的三分损益律，纯而又纯的纯律；甚至在人为的平均律的实践中，也不存在绝对平均的比率；音乐实践中对于律制的应用，常是多种律制的矛盾的统一。先生提出的这个最新的观

---

① 吕骥：《悼念卓越的音乐史学家杨荫浏先生》见《人民音乐》1984年第4期。

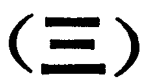
点，也是民族音乐学的历史发展过程中出现的一个新的信号；由此将要触及中国传统乐律学史的一系列课题的重新研究、並将深远影响于现存传统音乐的乐律形态研究；因之，还将进一步影响及中国的民族音乐学对于东方古国各民族音乐进行重新研究，使我们不能只以引用国际学术界的现成结论为满足。

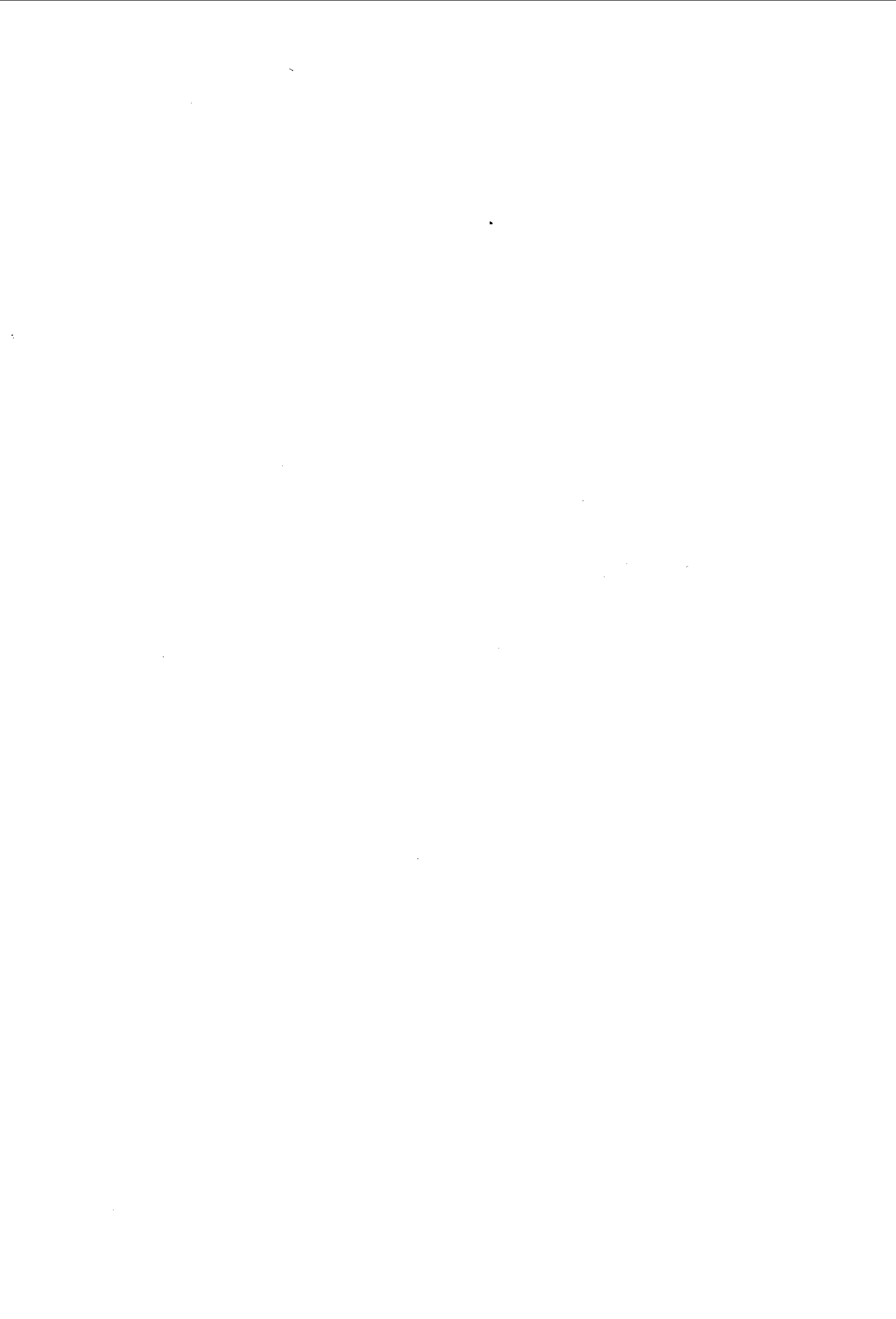
基础理论的突破，必将带来极大的影响。

暮年的杨老，独独选取了不为多数学者注意的两个律学课题，以合计不足一万五千字的篇幅来总结平生所学精粹，此中实有深意存在。他的透辟分析有别于前半生学术著作之处，实在是来源于世界观的变革。

杨老在《中国古代音乐史稿》的“后记”中语重心长地提出了历史唯物主义与辩证唯物主义的学习与掌握的问题，提出了理论与实践的关系问题，意在总结平生治学经验，抓住了世界观与方法论问题的要点。先生遗憾地自认不足之处，也正是他寄厚望于后来者之处。后进者应当把它看作先生遗言，继续他在民族音乐研究、中国音乐史学、传统乐律学各方面的建树，为建立中国的、马克思主义的民族音乐学而奋斗。

（原载《音乐学习与研究》1985年第3期）


(三)



清末的“诗界革命”和“学堂乐歌”[1]

一、

晚清揭开中国近代史的篇章以后，音乐文学中的诗词作品主要是沿着两条线在发展。一条线是在城镇市民音乐生活中起作用的小曲和戏曲、曲艺唱词；另一条线是伴随着“新学”而兴起的“学堂乐歌”歌词。

这两条线的实质差异不是土、洋之别，而在时代气息的鲜明与否。从歌词创作的角度看，后者无疑也是我们民族的、自己的作品。前者在歌词形式上属传统形式，后者在歌词形式上属当时的新形式。“五四”以后，这种新形式又曾逐渐形成为中国歌曲的新传统。约至本世纪40年代，通过新秧歌运动的深入发展，这两条线汇合起来，终于形成我国近代音乐文化的更进一步的新传统。但在清末，这两条线却很少有互相渗透的情况，而是各守畛域、各自发展着。

沿着第一条线发展的唱词，和明清以来的民歌小曲、说唱曲艺唱本相比，和清代中叶以来勃兴的“花部”、“乱弹”剧词相比，并无显著界限。略有变化的不过是在歌词形式上更多出现了七字句、十字句结构，比昆曲盛行时按谱填词的做法更趋灵活。音韵上只是更广泛地使用了十三辙，并且多用口语方言。内容方面则历史兴亡的题材增多，因之曲折地反映出民族忧患而渐兴慷

[1] 本文並以下各篇，以“词史讲话”为总题，连载于《词刊》1983年——1985年各期。

慨激昂之风，此外就难说能有多少鲜明的时代气息了。梆子和皮黄唱词中，不能说没有近代佳作；由于上述原因，本文暂将这一条线上的曲词之作留待俗文学史的研究者去探讨，直以后者为题，只论诗歌。

中国诗史上的历代诗体之变，大约都先起于民间歌曲，然后有敏感的诗人、词人继起创新,形成一代之风,最后又脱离开原有的音乐作用，变成只供吟诵的一种文学形式。清末的社会生活发生急剧变化，似乎容不得这种发展过程的缓慢变易。新学如潮，“学堂乐歌”的登场却是由诗人发其端而由音乐教育人士取得较高成就的。

晚清诗词确也发展到了亟需源头活水的时候。除了刻意求古以外,少有异于前代的变化；真正有点改革和创新的,是鸦片战争时期龚自珍、魏源等开创的诗风。资产阶级改良主义运动兴起以后，夏曾佑和谭嗣同绍述龚、魏，提出“诗界革命”之说，这也是“新学”在诗歌创作方面的表现。从文学史的角度来看，“诗界革命”一说只不过是“五四”新文学诞生前在诗歌创作领域中没有引起多大波澜的一个小小前奏；把黄遵宪、康有为、梁启超、杨度等人的诗作统统算进去也算不上形成了诗派。只是新学的倡导者们当时注意到了新式学堂中“乐歌”课的歌词创作问题,而且意识到这是新学的极好宣传工具,这就对“学堂乐歌”的产生与发展起了积极作用。由于“学堂乐歌“在近代史上成了当时的一种文化运动，具有广泛社会影响；“诗界革命”才在诗歌入乐的历史上为音乐文学的传统增添了一段新风。

新学一派诗人的词作，大约可以用下列各位诗人自己的字句来明其意旨：

梁启超：“熔铸新理想，以入旧风格”。（《饮冰室诗话》）

康有为：“新世瑰奇异境生，更搜欧亚造新声。”（《与菽

园论诗》）

黄遵宪："我手写我口，古岂能拘牵。即今流俗语，我若登简编，五千年后人，惊为古斓斑。"（《杂感》）

内容上富国强兵的理想，音乐形式上借用外来曲调，词句表达方面的尽可能通俗，大约是"学堂乐歌"歌词创作的三个主要特点。但在后来，我国早期的音乐教育家兼歌词作家如曾志忞（min）、沈心工等人却比这些倡导者更进一步的对君主立宪派的改良主义有所突破，不以富国强兵为其止境，而发展了"学堂乐歌"中民主主义的、甚至带有些革命性的内容；在音乐形式上间亦出现为民歌填词或自行创作的新歌曲；特别在词句浅显方面所作的努力，经过曾志忞的力倡，沈心工等人的力行，确实已经大大超越了黄遵宪式的半放脚作风，而产生了"五四"前可称为新诗类型的一些乐歌作品。

二、

"学堂乐歌"的歌词作品可按军歌(队列歌曲)、女子歌曲、儿童歌曲、一般歌曲四类给予介绍。这四类歌词中的前三类，比起原有传统诗词中的凯歌、闺怨，儿歌具有显然不同的时代特点，内容中的爱国、民主倾向和气质上的刚健有力是这三类歌曲的共同特征。而第四类歌曲中也出现了传统诗词里少见的某些新鲜气息。

（一）军歌和体操活动中的队列歌曲

《饮冰室诗话》以为"吾中国向无军歌"，应指封建社会中未曾出现进行曲音乐形式以及传统边塞诗中一般缺乏"发扬蹈厉之气"而言。当时的富国强兵新理想需要军歌创作，步兵操典与学校体操的输入需要相应的队列歌曲创作；"学堂乐歌"中无论是爱国歌曲，历史、地理教育歌曲，讲科学、讲体育卫生的歌曲，一时占压倒数量地以进行曲体裁为主，本质原因在此。

黄遵宪（1848—1905）的《军歌二十四章》① 是应时而兴，以诗风影响了乐风的创作。作者“不解音律”，歌词的进行曲形式不是产生于填词结果，但却来源于他为外交官常驻国外的耳濡目染。选入“学堂乐歌”是他先发表了诗词，而由李叔同选曲配歌的。下例节录其中的《出军歌》五、六两章，他的忧国警民、痛心疾首之词，也是当时爱国诗歌中意在警醒睡狮的一种代表性的作风：

5·5 1̇·1̇ | 6·6 5 | 1̇·1̇ 2̇2̇ | 3̇ - |
怒搅 海翻 喜 山撼， 万 鬼同一 胆。
剖我 心肝 挖 我眼， 勒 我供贡 献。

5̇·5̇ 3̇·3̇ | 2̇·2̇ 1̇ | 2̇·2̇ 3̇2̇ | 2̇ - |
弱 肉 磨 牙 争 欲 啖， 四 邻虎 眈 眈。
计 口 缗 钱 四 万 万， 民 实何 仇 怨。

3̇·3̇ 5·5 | 1̇·1̇ 3̇ | 2̇ 5 | 1̇ - ‖
今 日 死 生 求 出 险， 敢！ 敢！ 敢！
国 势 衰 微 人 种 贱， 战！ 战！ 战！

黄遵宪仿效西方队列歌曲形式的词作，还可举出《小学校学生相和歌》② 为例。可以注意到他使用乐府诗中的“和（hè）声”一词解释了外来形式的“副歌”：

（独唱）来来汝小生，汝看汝面何种族？芒砀五洲几大陆，红苗蜷伏黑蛮辱；虬髯碧眼独横行，虎视眈眈欲逐逐。

（合唱）于戏（wūhū）我小生！

全球半黄人，以何保面目？！

杨度（杨皙子）的爱国诗歌《扬子江》、《黄河》等作，也

① 全篇见《饮冰室诗话》§54所引。
② 全篇见《饮冰室诗话》§78所引。

属这种先有诗词发表，后被选配入乐的作品。

“学堂乐歌”中的爱国军歌和队列歌曲，有大量的优秀作品，多为事先选定情趣适合的外来曲调，然后据以填词之作。这类填词作品和古代词人按词谱填词的做法不同，它们属于一种用音调实感来代替“词谱”的填词艺术。实得古代词学处在源头活水时期的填词真意，未入拘泥韵书字调、脱离音乐情趣的末流。加上当时这些乐歌填词家还比较地富有词学根底，一时出现了许多颇为感人的成功之作。夏颂莱的《何日醒》、石更的《中国男儿》、沈心工的《革命军》和《革命必先革人心》、华航琛的《光复纪念》等，都是这种爱国军歌和队列歌曲的例子。已知它们的某些曲调来源如：《何日醒》出自日本歌曲《水南公》；《中国男儿》出自日本学校歌曲《寄宿舍里的旧吊桶》①。从而可知“学堂乐歌”填词的成功之处在于充分利用了原有曲调表达新内容的“可塑性”②，而并未局限于原词意境。沈心工还主张曲调的适当改动应该“视诸生心理和生理上的现象……随时酌改。”③这也属于“学堂乐歌”填词艺术中注意再创造问题的一种实践经验。

“学堂乐歌”的最主要的音乐体裁——进行曲或队列歌曲，曾经直接影响于“五四”后的工农革命歌曲的诞生。如《中国男儿》演变为《工农兵联合起来》。《革命必先革人心》演变为《红军行军歌》等，说明了“学堂乐歌”的重大历史作用。这种作用也与新内容在“学堂乐歌”阶段藉填词艺术而恰当地改造了原曲调的精神气质有关。今介绍石更填词的《中国男儿》、沈心工填词的《革命军》二例如下：

---

① 二曲曲调来源，见张静蔚《论学堂乐歌》。
② 参见《音乐研究》1960年第二期郭乃安：《试论民间曲调的可塑性》一文
③ 沈心工：《学校唱歌集》二集。

中国男儿

1=F 2/4

石　更填词

5 5 | 5·5 | 5 6 4 5 | 3 1 0 | 2 2 | 2 · 2 |

中 国 男 儿，中 国 男 儿，要 将 只 手

睡 狮 千 年，睡 狮 千 年，一 夫 振 臂

2 3 1 2 | 5 0 :|| 6 6 5 5 | 1 1 6 6 | 2 2 1 1 |

撑 天 空。长江大河，亚州之东，峨峨昆仑，

万 夫 雄。我有宝刀，慷慨从戎，击楫中流，

3 3 2 2 | 5 5 6 6 | 3 3 5 5 | 2 2 3 3 | 1 1 2 0 |

翼翼长城，天府之国，取多用宏，黄帝之胄神明种。

泱泱大风，决胜疆场，气贯长虹，古今多少奇丈夫。

6 6 5 5 | 1 1 3 3 | 2·1 2·1 | 2 3 1 :|| 2 5 | 1 - ||

风虎云龙，万国来同，天之骄子吾纵横。

碎首黄尘，燕然勒功，至今热血犹殷红。

革命军

1=C 2/4

沈心工选曲作词

3 ·3 2·1 | 5 ·5 5 | i·i 6·6 | 5 · 0 | 3·3 2·3 |

吾等都是好百姓，情愿去当兵。因为腐败

6·6 5·3 | 2·3 2·1 | 1 - | i·i i·i | 2· 2 2 |

清政府，真正气不平。收吾租税作威福，

3·3 2·i | 6 · 0 | i·i 2·i | 6·6 5 | 3·3 5·5 | 1 · 0 ||

牛马待人民，吾等倘使再退缩，不能活性命。

（二）女子歌曲

中国诗史上，一向多有以妇女生活为题材的词作。这个传统原可上溯到《诗经》和汉魏以来的乐府诗。古诗中的这方面作品有很多质朴之作；明清以来的民歌、小曲中，或寄同情于妇女的社会地位，或出自被压迫妇女如苦媳妇、烟花女子的自叹，或间有蓝花花式的反抗呼声，略事选辑时，也不乏词、情并属上乘的动人作品，而绝非二三流文人拟作的"香奁体"、"闺怨"诗可以与相匹敌。对于词史说来，这类歌曲的数量之多当然与普遍存在的女声演唱传统有关。"学堂乐歌"中有一首先由沈心工填词，而后又在流传中完善了的《缠足苦》，用的就是"孟姜女"调。当时在1905年前后，"学堂乐歌"中还极少选用民间曲调；这个特例可以说是已在有意识地运用女声演唱的传统。

缠 足 苦

1＝F $\frac{2}{4}$ 　　上海务本女塾歌曲

12 16 | 5 - | 65 35 | 2 - | 56 53 | 23 21 |

缠 足的 苦， 最 苦 恼， 从小 苦起

6 16 | 5 - | 56 1 | 2 3 | 21 65 | 6 - |

苦 到 老； 未 曾 开 步 身 先 袅；

56 53 | 23 21 | 61 13 | 2 · 1 | 6 16 | 5 - ‖

不 作 孽， 不作 恶， 暗 暗 里一 世 上 脚 镣。

"学堂乐歌"中出现了女子歌曲，这件事实的本身就是妇女争得接受新式教育权利的反映。它和历史上的妇女题材的歌曲有区

别，主要在于它有着女权运动的社会斗争的目标。沈心工的另一首填词歌曲《女子体操》和秋瑾的《勉女权》都鲜明地体现着新歌曲在倡导女子自觉方面的内容和气概。

勉　女　权

1＝C　4/4　　　　　　　　秋　瑾填词

6 6 6 5 | 3 - 5 5 | 3 3 5 5 |
我 辈 爱 自 由，勉 汝 自 由 一 杯

6 - - 0 | i i 2 2 | 6 6 5 - |
酒。 男 女 平 权 天 赋 就，

3 3 3 5 | 2 - - 0 | 1 - 2 2 |
岂 甘 居 牛 后。 愿 奋 然

3 3 5 5 | 6 6 5 3 | 6 - - 0 |
自 拔，一 洗 从 前 羞 耻 垢，

2 2 7 7 | 6 - 5 3 | 2 2 2 1 | 2 - - 0 ‖
若 要 作 同 俦，恢 复 江 山 劳 素 手。

秋瑾的填词歌曲，在当时的恶劣政治环境中难于得到广泛传唱。但在她壮烈就义后留下的诗篇中，却绘影绘声，抒写着女革命家的情怀。她在《女国民》中写着“壮！同胞姐妹气概都轩昂，光复旧物如反掌。莫笑吾辈狂！……”；在《女军人》①中又写着：“……奋我巾帼，不让男儿树一军”。至今读来，如见

① 均见《女子世界》（改版号）1907年第六期。该号出版时，仅在秋瑾英勇牺牲前一个月时间。

女诗人拔剑起舞的英姿。

女子歌曲在"学堂乐歌"中倡导较早，这和清末的女权运动直接相关。早在1898年戊戌运动期间，上海即开始设有"经正女学"；1904年，《女子世界》月刊在上海创刊，以第一年为例，十二期即刊登"学堂乐歌"二十九首；1905年又有以《女子唱歌》题名的歌集出版①，内容虽非纯属女子歌曲，但可见时人重视的情况。

（三）少年儿童歌曲

儿歌、童谣，古来一向视如"天籁"。除了政治上有时需要假借谣谚之名而外，一般不出文人笔下，因此历来算不得诗歌创作。历史上，用"歌儿"唱《大风歌》，用"法乐童子伎"演佛教音乐，也只取幼少者的纯洁与童声的清脆，藉作祭祀、法事的奉献，而歌词内容实与少儿无关。旧学的开学教育中，即使是吟诗调，也是少年老成地吟唱成人诗。从词史角度讲，如把口头文学置而不论，只就真正以少年儿童为对象的诗歌创作而言，恐怕真要从"学堂乐歌"算起。

适龄儿童的小学教育，是清末新学的最普遍、最主要的办学形式。当时的新式学堂虽然也收年长的学生，但"学堂乐歌"的教授对象主要仍是少年儿童。从事音乐教育启蒙运动的先行者曾志忞，曾在1904年发表《告诗人》②一文，对少儿歌曲的词作提出了一些颇有见解的看法，"童稚习之，浅而有味"是这位教育家提出的基本要求。他申述有关的思想要点说："以最浅之文字，存以深意，发为文章。与其文也宁俗，与其曲也宁直，与其填砌也宁自然，与其高古也宁流利。词欲严而义欲正，气欲旺而神欲流，语欲短而心欲长，品欲高而行欲洁。"这其间，涉及儿童特

---

① 《女子唱歌》，倪觉民编。1905年10月出版。

② 载曾志忞编《教育唱歌集》卷首，1904年出版。梁启超《饮冰室诗话》§97，作了全文引录。

点问题，针砭时弊问题，也有风格要求的问题。作为先行者，其中多有预示“五四”后新诗歌曲特点的一面；而创业者的质朴，也显现出那个时代与后来的风格上的差异。曾志忞和沈心工等人致力于少年儿童歌曲的歌词创作，表现出了先行者的热情和远见。前辈启蒙人物的关注所及，往往恰是后世继起者的易于忽略之处；后人至今犹当注意这些先辈关注儿童歌曲创作的极大热情。

“学堂乐歌”中的少儿歌曲，有描写学堂生活、课余生活的，如《兵操》、《赛船》、《春游》等，有寓意于昆虫等儿童趣味所及事物的，如《促织》、《蚂蚁》等，有借乐歌而宣传科学知识的，如《地球》、《格致》等。大多短小活泼，形象鲜明。

《兵操》（沈心工词）用“男儿第一志气高”的字句带起，中间渲染了集体活动“哥哥弟弟手相招，来作兵队操”的情趣，最后落脚在“操得身体好”、“将来打仗立功劳”的爱国教育之上。《促织》则从“园里的促织声唧唧”起兴，宣传了兴办民族工业、自强不息的理想。词意浅显，上口易唱，气息的轻捷明快，趣味的年龄特点，都是这些少年儿童歌曲能够风行一时的成功之处。

（四）一般歌曲

前述的三类词作，本是“学堂乐歌”中应运而生、切合于新学宗旨、传唱对象也十分具体的诗歌。但在当时的历史潮流影响下，这些诗歌却远远越出了校园的围墙，渐渐在更广泛的人群中得到传唱。有的在“五四”后被用作军歌，有的演变成为革命歌曲；甚至象《兵操》这类不能切合于一般生活内容的歌，也被当作催眠曲使用，流传在妇孺口头。此外，“学堂乐歌”中当然也有些属于上列三类歌词以外的、生活内容和题材比较广泛、适应于一般社会需要的歌曲。

大约创作于1911至1915年间的《苏武牧羊》，就是这一类的

“学堂乐歌”。实际上《苏武牧羊》的词、曲来源都久已被人们遗忘，一般都以为它原来就是一首传统民歌。

“苏武，留胡节不辱。
雪地又冰天，苦忍十九年；
渴饮雪，饥吞毡，牧羊北海边。
……”

这首歌词，采用接近口语的通俗文言，从语言风格到抵御外海的思想，都可看出十分接近杨度(杨皙子)被“学堂乐歌”选配入乐的诗歌《黄河》：“黄河、黄河，出自昆仑山。……饮酒乌梁海，策马乌拉山，誓不战胜终不还。君作铙吹，观我凯旋。”

《苏武牧羊》的歌词作者至今虽有两、三种不同说法①，但从歌词的内证上，从不同说法的共同点、如创作年代和被音乐教师选配入乐来看，都可确定它是“学堂乐歌”的歌词作品，而非传统民歌。

一般歌曲中采用外来曲调的填词作品，可举李叔同的《送别》为例，这首歌原曲是美·奥德维所作，奥德维据以作曲的原词是《梦故乡，思母亲》，辞、情和《送别》相近。但从改填新词后，词曲声调的吻合、情趣意境的出于天然说来，却是极为罕有而不见斧凿痕迹的一首佳作。填词艺术的魅力，使这首歌在群众生活中长期流传，历久而不衰，充分说明填词传统在“学堂乐歌”运用外来曲调的重大作用。

诗歌原是一种不可翻译的艺术。原因在于声情的天然契合不可改易，一般文体的翻译在语气表达的细致之处，原已难于贴切，涉及声调、神韵，本来已非文字本身所能表达，况且处处必

① 三种不同说法分别见《词刊》1980年总五期《词刊》1981年总九期、总十二期有关资料。

受音乐格局的牵制，那就不在难易，而在是否可能了。欧洲当然也自有填词歌曲，但却另有不同于中国诗歌的一种艺术规律存在其间。席勒、拜伦、海涅的诗作中，轻重律有着很大作用；由于语言特点的不同，中国诗史中却极重声调的艺术，世界上少有象中国这样长期地发展着填词传统的国家。"学堂乐歌"的填词艺术，一半在当时引进外来曲调的客观需要，一半在第一代音乐教育家们旧有的词学根底。从今天说，我们对这种艺术经验仍有不可忽视之处。歌曲创作问题对我们说来，虽然久已越出了按谱填词的阶段，但在介绍世界各国优秀歌曲时，译词配歌的工作仍然有赖于这种传统技能的发挥，以及歌词家对于词曲关系问题的心领神会。"学堂乐歌"中，前人在这方面的造诣，值得我们深入学习。

“五四”新文化运动和新歌曲

一、历史性的演变

历史上，一代有一代的词体。唐以前包括古歌在内笼统称作乐府诗，五代和两宋就以“词”（号称“诗余”）为主，元、明、清又以“曲”（一称“词余”）为主。历代词体的演变，继承与发展的脉络，分明看得出渐变的关系；唯独到了“五四”新文化运动时期，词史的发展也如社会剧变一样，面目骤然一新，总称又变而为“歌”了。学校歌曲的词作，在“五四”前后著录为“李叔同作歌”之类，音乐课或称唱歌课；传统的民谣改称“民歌”；连梅兰芳的唱腔记谱也称之为《梅兰芳歌曲谱》。一字之易，说明人们普遍认为新歌曲和传统声乐曲之间具有从体式到内容的明显差别，以至于影响到要把传统的声乐曲也都改称为“歌”，才觉得顺当。古来当然就有“徒歌之谓谣”、“琴歌”等词汇，但“词”、“曲”二体未兴之前，何尝没有词、曲二字？不过恰成新称呼的根据罢了。

这种变化自有充足的理由。因为“五四”新文化运动和中国历史上前此的文化革命相比，确实是截然不同，社会阶段的重大变化影响到中国的新歌曲创作，从内容到服务对象，从创作方式到歌词形式，从演唱形式和演唱的场合都发生了前所未有的变化。中间不过有个“学堂乐歌作”为过渡阶段而已。

革命的剧变之中，一个时期地来不及等待老传统的渐变，常常使人误以为新传统的诞生不是从我们民族的基地上萌芽的东

西，新歌曲曾有一个时期被视作“洋歌”，就是其例。其实历史却会补足其间的空虚，而迟早会有新、旧传统的进一步融合而使文化的发展进入更高阶段。（中国的新歌曲，总的说，是在40年代初开始补了这一课的。）从“五四”到新中国的建立，短短三十年不过是人类历史的一瞬间，社会意识形态的演变却跨越过欧洲社会史上漫长的资本主义阶段。这三十年的词史也是飞跃而交错地发展着，使人难划具体阶段。只在大体上可以分述为：20年代以来城市音乐生活中的新诗新词；30年代以来以工农为主体的民族解放呼声；40年代以来以秧歌运动为标志的新歌词创作。权宜的分述并不足以概括三十年词史内在的诸种联系：世界观和服务对象上，由“寡人”的歌曲到“众人”的歌曲，由一般的集体歌唱到写给工农兵歌唱；民族形式上由借鉴西洋诗歌到群众喜闻乐见的新歌曲形式的创造；歌曲体裁由课堂与音乐会使用的比较单纯的品种到深入群众生活、供群众演唱或为群众演出的繁多品种；艺术上由粗及精等等。其间并不是单纯的时间积累过程，或简单的前后阶段的变化。

可以概括而言的是：建国前三十年间的歌词创作史在主流方面属于新的群众的时代。中华民族在这个历史阶段中曾被称做“歌咏的民族”，这和革命年代中，民族生活的历史环境以及歌词创作本身的历史发展是密切相关而不可分割的。

二、新文化运动背景下的诗人与歌词作家

十月革命在世界史上发生了震惊人寰的影响。惊醒了劳动阶级和弱小民族，也引起国际范围的、各民族文化在意识形态方面的历史性的反应。“赤潮澎湃，晓霞飞动，惊醒了五千余年的迷梦……。”这是共产党人瞿秋白自作曲的歌词。然而，凡有所惊醒的人并不都是共产党人，其中包含着颇不相同的、道路各别的

人。在“五四”新文化运动中或运动影响下出现的诗人、歌词作家或词作者，不论他的世界观、政治倾向、美学派别等方面具有多大的原则区别，几乎没有人可以丝毫不受时代的影响。人，是道路各别的。历史的风暴中，有人前进，有人迷惘，有人颓唐，也有人背离时代的方向；但就作品而言，历史自会作出“筛选”，而且自有准则，颇具“眼光”的。歌曲印在纸上并不算数，历史只承认那些活在人们心里而出于口边的作品。高尔基“歌曲是人民的历史”这句话，应当是这一规律的总结。自觉掌握历史方向的作者，参与历史的创造；有的作者则在不经意中、或者简直是不以本人意志为转移地让自己的作品多多少少地卷入历史潮流。徐志摩标榜格律，未曾着意于社会内容，他的《海韵》虽也朦胧，却留下历史的鸿爪雪印。可以说，“五四”以来三十年的词作不论作者本人倾向和归结如何，恰可从总体上反映出词史发展的趋向。正如航天摄影得以宏观地看出地面上不甚分明的岩脉走向，时间相距愈远，历史的趋向就愈加清楚。

“五四”后三十年间与词史结缘的诗人并不很多。这与新诗不为入乐而作是有关的。政治倾向上迥异的李大钊与胡适都写新诗，后者虽有个别作曲家选了一、二首用作歌词，但在词史上并无多少影响。前期的诗人对歌词艺术有较大影响者如刘大白，可称是社会主义者的同路人；如刘半农，可称是“新青年”一派中的一个斗士；如郭沫若，则是共产主义运动中的一员。诗人朱自清、闻一多、蒋光慈中，只有朱自清在歌谣研究方面与词史的理论工作有关。黎锦晖不入诗史，主要作为一个新歌曲的填词家留下了影响。“新月派”诗人徐志摩、朱湘、陈梦家也都略有入乐作品。

前期、中期之间另有一派对新诗创作并无建树的文人，诗作却多被采用为音乐会用的歌曲类型。这如易韦斋、龙沐勋、韦瀚

章和晚出的卢前等人，则可称之为“词人派”。他们的作品，社会影响不出大城市知识界的范围。

中期的诗人，田汉、塞克、蒲风等随着为之前驱的瞿秋白、李求实等革命作家的词作，在抗日救亡歌声的发展中，已可称为影响及于广大群众的歌词作家。从此渐有更多的未以诗人名世的词作家出现。与此相反，这前、后的诗人如殷夫、戴望舒、何其芳、李广田、卞之琳、艾青、田间、臧克家等，则几乎均与词作无缘；偶有被采作歌词者，亦极少得到传唱。诗人高兰，以抗日战争初期的诗歌朗诵著称；当时虽有入乐作品，可惜未得乐曲佳作，亦不能著于词史。

中期、晚期之间，歌词作家辈出、难以尽述，其间的著名诗人则有光未然、李季、贺敬之等。在沸腾了的中国大地上，各地各族军民中更产生了无数歌词作者，加上歌词创作尚不能满足歌咏需要情况下出现的作曲家自作词，真是出现了中国词史上的一个罕有的时代，即群众自觉的创词的时代，民间诗人可以韩起祥为代表人物，这时也在近代词史上作出了颇放异彩的贡献。

三十年的词史人物，可从大要看出，从世界观到创作方法，从政治倾向到风格流派，千差万别，不一而足。论人与论事之间，则应根据具体作品在词史中的作用，以为准则。

“五四”以来的新诗歌词作者，单纯论人，有倾向各异的复杂性；从词史角度论作品，即使在冰炭不同炉的作者之间，也原有汇入“五四”新文化的业绩同在。中国这一时期的历史特点决定，“五四”新文化是矛盾的统一体；不过其间存在主流、支流之别，群众影响的大、小之别，参与历史创造的主观能动性之别罢了。

新时代中本来就有旧时代的遗民，从遗老到遗少都是有的。不能说“五四”以后，就不存在旧民主主义文化形态的作品。但

从文化性质上的区别来讨论具体词作时，既不能因人论事，也不能仅以新文化运动中先锋战士的水平作为衡量一般的标尺；而应根据具体的歌词作品作出具体分析。因为，“同路人”如刘大白，“新青年”的代表人物如刘半农，也都不是共产党人；从易韦斋到韦瀚章等受旧体式、旧情操束缚甚深的“词人”，亦不乏感愤于“时事”的清新之作以及对于民族危机的较早的觉醒，“新月派”诗歌的《海韵》并不能掩没这一文学流派逆“五四”潮流而动的性质；但作者却在这一作品中赞叹着某些阶层的青年在社会矛盾中被历史卷入了时代的洪流；甚至如流行歌舞“鼻祖”的黎锦晖，也写过反帝反封建的、有甚大影响的儿童歌舞词作。“五四”新文化是汇百川而入海的怒潮，本来不择细流；从每一滴水中去要求定性分析的纯而又纯，只看一面而不及其余，或者片面求全地要求加入这一运动的作品都要具备新文化的一切特征，都难实事求是。新文化运动有它的主流，也有支流，当然也曾遭遇逆流；但要尊重历史的本来面目，就不能把凡非主流者一概简单地归之为旧民主主义文化范畴。

“五四”新文化运动中的共产主义文化思想并不是孤军，而是潮流大势的建立者。它起着居于主流地位的倡导作用。这一文化运动的所有参与者，无论是否有自觉趋从大势的主观意识，客观上却无不接受着时代的影响。这是因为“五四”新文化运动既是十月革命后人类文化中出现的新事物；也是中国文化史的发展恰逢本身自有的历史内因而带来的必然结果。中国的词史在当时的国际思潮的推动下，进入了新的青春时代。

三、新歌曲参与新诗的历史创造

从文学史角度来讨论新诗作家的作品，从音乐史角度来讨论新歌曲的词作，本来应该是同一件事的两个方面；但这些作品的

作者，诗人或“词”人，在“五四”以后似乎渐成两个创作领域中的两支队伍。看起来，这和古代诗歌史中，初则同源、后始分立的情况颇不相同。这恐怕只是一个特定的历史阶段的情况，而最终仍将服从历史的规律：歌曲的创造，寄深远影响于文字的诗。

这个问题，实际与诗歌形式的演变有关。近代诗史中对于新诗形式的探索，无论是闻一多的“音尺”，徐志摩的有“诗感”的“格律”，“现代派”施蜇存等主张的“无格律”的诗体，都未能用个人设计来代替时代的创造。诗人田间从“阶梯式”到句法改趋严整，也反映出同代诗人所作探索的尝试与彷徨。这在一方面可以看到，其中得失也都以正反面的经验给诗歌形式的创造提供了有益的借鉴。另一方面，还应看到新歌曲在群众性的创造中虽无任何宣言或主张的理论说明，却在默默地用歌声来传播影响。群众的创造，长于真正出乎自然地反映时代的美学要求、风格和趣味。既无用来标榜门户、派别的人为尺度，也不会拒绝任何真有个性特点的创造；惟其出乎自然，它就是在艺术实践中经过历史的选择而孕育着新形式的诞生。

出于非诗人的鲁迅之口的几句话，于平凡中见真理：“我以为内容且不说，新诗先要有节调，押大致相近的韵，给大家容易记，又顺口，唱得出来。”① “诗须有形式，要易记，易懂，易唱，动听”②。这几句话说在30年代工农群众歌曲创作方兴未艾的时候，大概也不是历史的偶然，而是反映出先行者对于时代的敏感吧。如果可以预言中国的连环图画创作中将会出现米开朗基罗，那末新歌曲的歌词创作中当然也有可能出现新时代的屈原、李白和杜甫的。不能否认只供阅读或朗诵的诗歌自有它的存在价值，

---

① 《鲁迅书信集》1934年11月1日《致窦隐夫信》。
② 《鲁迅书信集》1935年9月20日《致蔡斐君信》。

"五四"以来的不能唱的诗作中已经为新文学的宝库增添了许多杰作。但叫新诗长上音乐的翅膀，飞翔于人民生活之中，却是"五四"以来新歌曲已有贡献的历史业绩；而新歌词对新诗创作的刺激、推动和影响作用，已经产生有不容忽视的价值了。这种贡献，也已存在于新音乐的歌曲形式——同时也是新诗歌词形式的创造之中。

这个创造过程，包括生活内容和演唱对象的变迁在内，如前文第一节所述，从20年代到40年代，大约每十年而见一次显著的变化①。这个变化过程并不象前述某些诗派那样，仅以形式的创新作为起点，但却真正实现了诗歌的民族形式的创造。

"五四"以前的"学堂乐歌"曾对白话诗词作了先行倡导，但那时在文学史上还不曾出现真正的新诗。"诗界革命"的口号和内容与"五四"后的新诗运动相比，其实不过是一种改良。当时采用外来曲调的填词作品，依然有相当数量使用着古风盎然的词句。外科手术上的异体植皮，不过是暂时的复盖，总要等待自身的发展才有健康的肌肤。自有"五四"以来的新诗，新歌词的创作主要是与新歌曲音乐创作共生的结果。新歌的曲调，在"五四"后一个时期内，借鉴外来风格较多，常被看作"洋歌"；但新诗歌词却是用我们民族自己的语言文学来表达的。它历史地出现在中国乐坛与诗坛之上，实在是我们民族的歌曲新形式的开端。随着历史过程的深化，新歌曲赢得了时代，赢得了群众，也赢得了新传统的确立。它已经为民族音乐和民族诗歌建立了新形式，而不再

---

① 这里所说的历史性变化，将在接续本篇之后的各篇中给予详述。1."五四"后城市音乐生活中的新诗歌词。2. 民族解放歌声和以工农为主体的词作。3. "秧歌运动"和歌词创作的新里程。这种区分与其看作三个发展阶段，不如说是按其先后出现的历史顺序来排列的三大类型的歌曲。因为，第一个题头的内容实际延续到30和40年代，第二个题头的内容也不限于30年代，如此等等。所以说，不能把它们当作截然划分的三个阶段来看待。

被人当作外来形式了。

新歌曲确曾参与新诗的历史创造，而且继续影响于新诗的写作。放眼于社会主义文艺的发展，对未来的诗歌世界而言，“五四”以来新歌曲的词，也许可以当得一个小小序曲吧。

“五四”后城市音乐生活中的新诗歌词

一、新诗和新诗歌词

朱自清《新诗杂话》说:“从新诗运动开始，就有社会主义倾向的诗”，这里说的是“五四”以来的新诗在内容方面的主要特征。新诗在形式上却很难说是有一种与“旧体诗”对立的、新的、有定型的体式。它是在打破旧镣铐、学习新语言的要求下，为适应新时代的需要，为了明畅表达新思想而诞生的；不象历史上的“新体”那样直接联系于音乐生活的改变。从这里可以看到“五四”新文化运动中，有关“诗体解放”所作种种探索的最本质的原因。

新诗入乐，成为“新诗歌词”，同样也不纯用形式之新作为依傍。从这个意义上说，瞿秋白的《赤潮曲》、刘大白的《卖花女》词句中虽然文、白兼施，甚至风格上也颇为典雅，却仍归属新词范围。事实上,它们也从未被人误认作旧体,就是一种明证。即使就它们的文词风格而论，也和“五四”前“诗界革命”中的半放脚作风有着甚大的区别。甚至，刘半农明显从旧体脱胎而出的《听雨》，也还是表达着活人的思想感情，可以认作“新诗歌词”的一种。

但在新诗入乐以后，作为“新诗歌词”，它就和不入乐的新诗有了区别，并且深刻地接受了“五四”后音乐生活变化的重大影响；而且在这个基础上反过来给予新诗创作以体式上的一定规

范作用。这其间有着明显作用的主要是新歌曲的创作方式和演唱方式的演变。

历代的诗、词、曲，起源于音乐文学。虽然后来分化为“声诗”、“徒诗”两种①，但在节调、韵律等方面却仍有体式规范可循。因为，大体上它们都是有一定“诗调”、“词调”可据的填砌之作。历史上也有象姜白石那样“率意为长短句”自度曲而自创词牌的，更多有吸收民间创造而更新诗体的；否则古典诗歌的体式就不会那样丰富多采，而将贫乏得可怕了。但历史上的这种逐渐丰富的过程都极为缓慢，而先前的音乐文学除民间歌曲而外，由奴隶主的宫廷乐舞生活到地主庄园中豪强与门阀贵族官邸的伎乐；再度而为寺院、庙会以及勾栏瓦舍等市民音乐生活；最后再发展到城镇剧曲演出活动；虽然渐有社会范围的扩大，音乐生活的社会影响面却从来也达不到“五四”后群众音乐生活中这样广泛深入的程度。这个变化中的更为深刻的一点，则是群众参与音乐生活的态度；由被动的听赏者转变为自己唱自己的主人公地位的剧变。

歌曲的生活面的扩大，需要多种多样的体裁与形式，这个过程同时又伴随着创作方式的改变。“五四”后“新诗歌词”已不再是根据一定诗律、词律的填砌之作。新文化中的歌曲艺术以专词专曲为主，发生于专业作曲取得普遍地位以来的历史条件。这是“新诗歌词”体式多样，或称“自由体”的一个重要历史成因；成因并不都出发于新诗创作所标榜的“诗体解放”。

新诗原是“徒诗”，不妨无体；但新诗歌词作为一种可唱的诗，仍在“五四”后的音乐生活中形成了一定的体式要求。

---

① 采自任半塘新著《唐声诗》的用语：
“……有杂声而独立者，多谓‘徒诗’，或无声之诗。”声诗，指入乐的诗词；徒诗，指只供阅读或朗诵的诗词。

鲁迅《致窦隐夫信》①说："诗歌虽有眼看的和嘴唱的两种，也究以后一种为好；可惜中国的新诗大概是前一种。没有节调，没有韵，它唱不来；唱不来，就记不住，记不住，就不能在人们的脑子里将旧诗挤出，占了它的地位。"明确指出新诗大体上原是"徒诗"，能够选作歌词之用的"声诗"只不过是其中适宜配曲歌唱的少数作品。

徒诗和声诗涉及体式问题上的矛盾，在中国新歌曲的创作活动中以异乎前代的突出程度，被艺术实践提出来了。许多歌词作家共同总结出来一句话："一首好诗，未必是一首好歌词，但一首好歌词，却应该是一首好诗。"这在某种程度上虽然是徒诗和声诗问题的普遍公理，却特别切近于"五四"以来的歌词创作问题。这种矛盾的解决依赖于词、曲作家相辅相成的往复的实践。

"新诗歌词"一开始就进入了民族歌曲的新形式的创造。它是在"五四"后，首先是从城市音乐生活的变迁中逐步取得艺术经验的。新形式的确立取得群众影响，被社会生活承认以后，人们也就不再把新歌曲的词作称为"新诗歌词"了。这个变化大约发生于三十年代的"新音乐运动"开始以后。本篇所论述的"新诗歌词"，则不以"五四"前期为限。它所涉及的范围，主要是"五四"以来，三十年间城市音乐生活中出现的词作，包含：新诗词人早期代表人物的词作；作为新诗运动一种支流的音乐会歌曲；"国语运动"和社会教育活动中的词作。

二、新诗词人早期代表人物的词作

刘大白、刘半农、郭沫若是"五四"后对歌词写作有较大影响的新诗诗人。绝非偶然，他们三人都曾关心于音乐艺术，都有

② 《鲁迅书信集》1934年11月1日《致窦隐夫信》。

旧诗根底，而且深知诗词韵律的音乐性能。

刘大白（1880—1932）是“五四”前已经试写白话诗的新诗运动倡导者，也是最早在词作中显露社会主义倾向的诗人之一。他的代表作《卖布谣》被赵元任谱曲，收在《新诗歌集》中。

这首诗的凝炼的词句，传统的表现手法，得力于古诗词和民间歌谣；并且用来表达对帝国主义经济侵略和封建地主阶级寄生盘剥的痛恨。这首词作在句式上的统一与变化，更有利于曲调的展开和创新。原诗作于1920年5月，可以看作为新歌词的开山之作。

刘大白的《红色的新年》、《劳动节歌》、《五一运动歌》在当时掌握作曲技法的知识分子中还没有那样思想先进的人物敢于选来谱曲，但这些作品仍对歌词创作具有影响。赵元任《新诗歌集》中，另从《星期评论》期刊选出的《劳动歌》词作（作者佚名）实在可以认作由刘大白开创作风的同道者之作。

他的名作之一《卖花女》，不是为写给别人谱曲的；很少人知道这是他根据贝多芬的歌曲《土拨鼠》而作的一首填词作品：

卖　花　女

1＝C　6/8

贝多芬曲
刘大白填词

3 | 6 6 6 6 7 | 1̇ 7 6 6 | 7 7 1̇ 7 6 | 7· 3 3 |

1.春　寒陡峭，女　郎窈窕，一　声叫破　春　城晓：“花
2.江　南春早，江　南花好，卖　花声里　春　眠觉：“杏

6 6 6 6 7 | 1̇ 7 6 6 | 7 7 3 3 | 6· 6 67 |

儿真好，价　儿真巧，春　光贱卖凭　人要。”东
花红了，梨　花白了，街　头巷底声　声叫。”浓

1̇ 1̇ 2̇ 2̇ | 3̇ 3̇ 2̇ 2̇ | 1̇ 7 6 1̇ 7 6 | 7 · 7 6 7 |

家 嫌 少，西 家 嫌 小，楼 头 娇骂 嫌 迟 了！春

妆 也 要，淡 妆 也 要，金 钱 买得 春 多 少。买

1̇ 1̇ 2̇ 2̇ | 3̇ 3̇ 2̇ 2̇ | 1̇7 6 1̇76 :‖ I 6 · 6 :‖ II 6 · 6 0 ‖

风潦草，花 心懊恼，明 朝 又叹飘 零 早！

花人笑，卖 花人恼，红 颜 一倒和 春 老！

这本来是一个极难用中文诗来处理的轻重律、六八拍子的德国歌曲，刘大白却能变用中国填词艺术的功力，取四、七言安排得天衣无缝。原曲诙谐跳荡，到他手里却一变而婉转凄清，略带愤懑情意。填词所带来的音乐处理已经近乎一种音乐创作。“卖花女”的题材，到30年代又有孙师毅作词的《飞花歌》也反映了相同的社会现实，这是刘大白的后期诗作，趋向苦闷消沉，但仍存心于观察下层社会，后人讥评他“传统气味浓、用笔重、少含蓄”，未为确论。这些方面虽也见于他的自谦之言，其实正是他的歌词艺术的优点。

刘半农（1891—1934），鲁迅称许他“是‘新青年’里的一个战士，他活泼、勇敢、很打了几次大战。”他在新诗创作的运动中同样也表现了敢于反映社会现实的率真的精神，敢用方言入诗，也不拒绝从传统诗词中吸取营养，对于“白话诗的音节问题”还曾“无日不在心头”（《扬鞭集》自序）。他的歌词作品为作曲家看重是并不偶然的。

刘半农最著名的歌词作品是《教我如何不想她》（1920）：

天上飘着些微云，

地上吹着些微风。

啊！微风吹动了我头发。

教我如何不想她？……

四段词，每次都以写景起兴，以歌曲的题名作结。还不是一首一般的爱情歌曲，在“五四”年代的初期，旧观念容许旧体词中有极为庸俗的脂粉气，可以谓之“风雅”；用白话诗象这样来直抒胸臆，倒会被看作“淫滥”。这首歌曲本身在当时就有挑战意味。

他的被选入乐的词作还有《织女》、《听雨》、“呜呼三月一十八》等，后者针对段祺瑞政府屠杀爱国群众的事件作了控诉，当时以范冬奴女士的署名公开发表于《语丛》。愤慨之情溢于言表。歌词形式的处理，两段首尾都重复：“呜呼三月一十八，北京杀人如乱麻”，增强了控诉的感染力量。

《呜呼三月一十八》是1926年的作品。当时的新歌曲中还未能产生革命战歌式的佳作，作者为取音调铿镪的节调力度，被迫写成了古风式的愤慨悲歌。这虽然影响到在群众中流传的可能，但在30年代以前能有这样的词作出现，已足以说明，刘半农真能称为“‘新青年’里的一个战士”。同时，这也说明：新歌曲的战歌式创作。还必须有一个发展过程，还必须等待着具有新的世界观与艺术观的作家出现。

郭沫若（1892—1978）作为新诗诗人的活动年代略晚于二刘，但为作曲家采用的词作却是较多的。他的著名歌词作品如《凤凰涅槃》、《湘累》都收在早期代表作的诗集《女神》中、都是充满了“五四”精神并富于艺术性的作品。

《凤凰涅槃》（吕骥作曲）的诗意和哲理性的深刻社会内容适宜采用大合唱的形式来表达。郭氏自己税：“诗语的定型反复，是受着瓦格纳歌剧的影响，是在企图着诗歌的音乐性”（《关于诗的问题》）。

诗人叛逆旧社会的精神，就这样反映在定型反复的、排比的诅咒之中，这里面迸发着的火一般烧灼的热情，气质上含有古诗

人屈原的流风，却完全是“五四”的战歌：

宇宙呀，宇宙，

我要努力地把你诅咒：

你脓血污秽着的屠场呀！

你悲哀充塞着的牢囚呀！

你群鬼叫号着的坟墓呀！

你群魔跳梁着的地狱呀！

你到底为什么存在？

凤凰的再生和《女神》诗集的全盘主题是一致的。诗人的精神是要“为反抗的烈火燃得透明”：

“一星星的火点迸飞，一缕缕的香烟上腾，山上的香烟弥散，山上的火光弥满”。

这是在为凤凰葬礼而写的序曲中预示出来的火光。它在《凤凰更生歌》中迎来了大光明的世界：

“翱翔！翱翔！欢唱！欢唱！”

这种完全采用寓言、幻想手法写作的、魄力雄大的歌词作品，在全部中国近代诗歌史中也属仅见。

《湘累》（陈啸空曲）是“五四”以来电影歌曲中的优秀作品。在群众中传唱，历久而不衰，因为人们识得：这是借娥皇、女英之口来哀思危难的祖国。

郭沫若歌词作品中常有大段排比句式，虽然在诗歌本身的节奏型态上确有音乐性，但在作曲上并不那么易于处理，因此，作曲家们常常选取他的小品之作。他的《恋歌》、《三个叛逆的女性》、《苦味之杯》、《星空》、《雨后》、《牧歌》……，都是被名作曲家们采选入乐的作品。

三、新诗运动的支流和音乐会歌曲

易韦斋、龙沐勋、韦瀚章，稍晚加上卢前等人的词作，在“五四”后的新诗运动中别属一个支流。

这个支流，天地不大。题材和生活情趣在知识分子阶层中只属一定范围，诗风杂用古、今，偶有纯粹的白话新诗，有时从形式到内容又完全拟古。诗歌界既未把这类作品看成一派。也从未注意过它们的存在；但“五四”后的三十年间，它们确在城市舞台音乐会活动中占有过一定地位。

这类词作，一般专为在音乐会中演出的声乐创作而写，多为独唱歌曲，也有些是重唱或合唱。词、曲作者们在那个时代中创作这类歌曲，反映出他们对音乐会生活的一种观念：音乐会活动应该遵循欧洲文化生活的模式；只有切合这种模式的歌曲，才能够进入艺术的殿堂而参与音乐会的演出。一个时期中，曾经把德语的Kunst lied、英语的Art song译作“艺术歌曲”。这种19世纪的欧洲音乐用语本来只是相对于无创作加工或创作加工甚少的民间歌曲而言；在旧中国竟被误解为除此之外的各种歌曲甚至都算不得音乐艺术。艺术的品种本来与艺术性的高低文野之分并无必然联系，原有译名已不可用；现在为了讨论新歌曲创作与现代词史问题，暂取演出的社会场合，称之为“音乐会歌曲”。①

“五四”新文化运动对于早期的音乐会歌曲专业创作曾经有过积极影响。诗作被选入乐的如刘半农的《教我如何不想他》

---

① 无论是德语的Kunst lieb，英语的Art song，本质的内涵都指技艺的、人工的专业创作歌曲；演唱形式上主要是独唱；常有器乐伴奏，因此适用于室内的音乐会。近四十年来，“艺术歌曲”一词渐废，代以“独唱歌曲”、“抒情歌曲”等名目。但前者泛泛（应对立于合唱、重唱而言），后者未确（应对立于戏剧性而言），本文均不取；今以特定历史阶段中的音乐生活情况，暂名之“音乐会歌曲”，其意不在创名，仅在概括一种历史现象，为便于行文而用。

等，已如前述，专为音乐会歌曲而写的歌词创作，则可以易韦斋的《问》、《南飞之雁语》（均为萧友梅作曲）作为代表作品。举《问》为例："你知道：你是谁？你知道：年华如水。你知道：秋声添得几分憔悴？垂、垂！垂、垂！你知道：今日的江山，有多少凄惶的泪？你想想啊：对！对！对！"

这种直抒胸臆的作风，远比后来30年代音乐会歌曲中的现代"闺怨"、活人"拟古"要清新、爽朗很多。易韦斋比起相继出现的几位音乐会歌曲"词人"，显然更接近"五四"新诗歌曲的作风。他的作品在社会内容上也还较富积极意义。

龙沐勋以词学知名。他写的《玫瑰三愿》遣词造句看得出词曲痕迹，但还是立意于新歌曲的写作。"我愿那红颜长好不凋谢，好叫我留住芳华。"属于传统诗词与欧洲音乐会歌曲共有的常用主题，虽然说不上什么新意，但仍不失为30年代人一种爱美愿望和同情弱者的表现。韦瀚章和较晚从事歌词写作的卢前，却渐渐选取古代题材，让今人梳高髻、着古装、直到精神气质上追仿"仕女图"，使部分音乐会歌曲的创作出现刻意造作的倾向。

音乐会歌曲的仿古，是30年代中的风气，这与大革命失败后，大城市的政治气温有关。看这个问题，应该区别开表面相似而作用有异的另一种情况：如果说出于艺术创造活动中向古诗词的传统吸取可以"出新"的意境；从黄自、青主、陈厚庵、李维宁直到贺绿汀和40年代羁旅异国的冼星海，都曾直接采用古诗词用于作曲，也应说是无可厚非。韦瀚章在选取古代题材写作的歌词中，也有较富积极意义的作品，《长恨歌》的词采华丽，而内容则出于反对"偏安"的、一种对国难时局的"讽谏"。但从歌词创作的刻意拟古来说，就是另一回事。

《春思曲》则是渐入颓唐的例子："……今朝揽镜，应是梨涡浅。绿云慵掠，懒贴花钿。小楼独倚，怕睹陌头杨柳……更妒煞无知

双燕……”作曲家黄自采用同一个词作者的《思乡》作曲时，曾把韦瀚章的“闲情”、“别绪”、“落花”从一种低调中改赋予“时不我与”的激情。心音潮涌，随着南流的落花，爽健地唱出“我愿与它同去!”(创造性的音乐处理是可以补充、甚至大幅度地改变原词格调的。)但在《春思曲》中，除了显示出情景的描绘与色彩渲染的工力外，由于原词局限过大，再也不能点铁成金了。

卢前在40年代写的《河梁话别》更只是以音乐形式出现的廉价古装戏，是从内容到形式均无足取的草率成篇之作。韦、卢亦有较好的音乐会歌曲词作。卢前的《本事》（黄自曲）不乏童真情趣，韦瀚章的《旗正飘飘》（黄自曲）应是音乐会生活中较早出现的爱国歌曲。但他的《吊吴淞》和卢前的《国殇》（曲作者均为应尚能）显然和人民的抗敌意志并不合拍，只是表达了一种书斋中的民族感情以及看不见胜利前途的“悲壮”。

这些可以称之为“词人派”的音乐会歌曲词作家，长处在于传统诗词的根底深厚，比较地注意歌曲的艺术形式。包括曾与新月派有关的诗人朱湘，也有相同优点。朱湘用白话诗写的《昭君出塞》（邱望湘曲）虽然题材也颇陈旧，但有传统歌曲特点，亦颇流行于校园音乐会中。

“词人派”的作品，缺点在于过分重视形式，象牙塔的观点使他们和社会的进步与群众斗争格格不入。这一点，甚至使长期与他们合作的作曲家如萧友梅，也对他们不能不有所讥评。

“五四”以后，渐多音乐会的举办，开始阶段中，这纯是音乐生活的一种欧洲模式。它逐渐越出少数欧化知识分子的小型沙龙以后，进而被较大范围的知识阶层接受，又进而成为城市音乐生活的一种普遍方式；这其间自有的民族化过程，自然也包含着新歌曲的创作问题在内。

从20年代到40年代的音乐会活动，内容的变化十分显著。从全

部采用欧洲歌曲到点缀中国词作的歌曲；从词人派的作品独占中国创作到群众歌曲、民间歌曲登上舞台；这种逐渐合流使音乐会歌曲的创作获得新的生命。端木蕻良的《嘉陵江上》（贺绿汀作曲），光未然的《黄河颂》、《黄水谣》（冼星海作曲），是这种歌曲创作的一个新的成熟标志。当然，早从聂耳的电影歌曲、群众歌曲创作开始，许幸之《铁蹄下的歌女》(聂耳曲)，田汉《日落西山》(张曙曲）等等后来常用于音乐会演出的歌曲，其实早已始发其端，不过当时的一般观念并未承认它们是“艺术歌曲”而已。

四、“国语运动”和社会教育活动中的词作

“五四”后的城市音乐生活中，较早获得广泛群众影响的歌词作品，是黎锦晖的儿童歌舞剧和陶行知的社会教育歌曲。它们一般都是填词作品而选用了群众喜闻乐见的曲调，影响很大，但少有歌词作家注意到他们的创作经验，如立足于广泛的社会教育作用，口语化，用韵，适宜歌唱等。

黎锦晖最早的儿童歌舞剧《麻雀与小孩》创作于1920年。他的前期创作都为推行“国语运动”而写。《麻雀与小孩》的“卷头语”叙述了要旨：“第一，学国语最好从唱歌入手，既练熟了许多国音、标准词及标准句，又可以使姿态、动作、心情与歌音十分融洽，于是所学的歌句，便成了许多应用的国语话。……”直到1929年出版的中华书局本《三蝴蝶》，仍然可以看到横行歌词每一字的上方全都注有“国音字母”。

“学堂乐歌”的传统中，极少民歌填词作品；但在黎锦晖的歌曲中却普遍出现了民间歌曲、乐曲的填词之作，这是新文化运动反映出的一种进步现象。

《麻》剧中，老麻雀教育孩子警惕社会上的恶势力，用了〔嗤嗤令〕，曲调来自湖南民间：〔嗤嗤令一转〕

1＝B 2/4 中板

1 1 3 | 5 - | 1 1 3 | 5 - | 3 3 6 1 |

（老雀唱）你不要 慌， 你不要 忙， 飞了上

2 - | 1 1 3 | 5 - | 3 5 | 3 5 | 1 2 6 1 |

去 要提 防。 老鹰 老鹞很可

2 - | 1 1 3 | 5 - | 3 3 5 3 | 2 - | ……

怕， 坏心 肠， 那你要提 防。

“五四”精神在黎锦晖前期歌词作品中最鲜明的反映不在善恶主题，而是提倡科学、民主和团结御侮的思想。《小小画家》为其代表作之一而提出了教育民主的问题。剧中主人公被迫背诵《论语》时与女友及塾师的一段对唱，是对旧式教育一种生动活泼的批判与讽刺：

闹 学（背书歌）

1＝F 2/4 小快板

2 1 3 | 2 3 2 1 | 2 3 0 3 | 1 1 6 2 | 1 1 3 2 |

（女友）曾子曰：“吾日三省 吾身，为 人谋而不 忠乎，与朋

6 2 1 | 6 1 2 5 1 | 6 1 2 5 | 1 0 | 1 5 3 2 |

友交 而不 信乎， 传不 习 乎。”（小）孙子曰：

1 1 1 1 | 1 1 0 2 | 3 5 3 2 | 1 2 5 | 1 0 |

吾吾 吾吾 吾吾，有 馒 头 而不 蒸 乎？

6123 1 | 6123 1 | 1 23 1 6 | 5 32 1 | 3 12 3 5 |

爷姓胡，娘姓胡，胡公 胡母 逛西 湖。胡兄 胡弟

23 5 3 | 1 6 12 3 | 5 3 5 | 6 5 3 2 | 1 – |

游 太湖，胡姐胡妹 跳 进 洞 庭 湖。

0 6 3 | 6 3 5 3 | 5 6 5 1 | 3 2 1 0 | 0 3 1 |

(塾师合)你！ 你！ 糊里 糊涂，胡说 八 道！ 甚么

0 0 · | 0 0 · | 0 0 0 | 3 0 1 6 | 1 2 1 6 |

(甲)西湖！(乙)太湖！(丙)洞庭湖！(塾师合)呸！胡扯，胡拉，胡缠

1 3 2 | 5 32 1 | 5 6 0 1 | 2 0 | 6123 | 1 0 |

胡 闹，恨不 得 打你 一 酒 壶！

3 0 1 6 | 1 2 1 6 | 13 2 | 532 1 | 56 01 | 20 6123 | 1 0 ‖

(举壶欲打，发现壶中有酒，塾师饮酒就座。)

传统的曲调，活泼的语言，借新式教育的发展之机，使黎锦晖的歌曲得到了广泛流传。30年代苏区革命歌曲的填词作品甚至也接受影响，相当数量地采用了这些歌舞曲的曲调。黎锦晖1921年为歌舞表演而写的词作《好朋友来了》："平平朋朋，平平朋朋，嘿！有人敲门。"至今传为无名儿歌，被遗忘了作者而化为民俗歌曲，也是黎锦晖歌曲的通俗性及其影响的例证。

* * *

陶行知的社会教育歌曲，在思想的高度、社会内容的深度以及诗句的艺术性方面，全都远远超过了黎锦晖。他始终如一地从

事社会教育事业，锲而不舍的献身精神更非30年代中曾经走入歧途的黎锦晖所可比拟。

作曲家赵元任、吕骥、贺绿汀等选用他的歌词作曲颇多。仅赵元任一人就采用了《手脑相长歌》、《儿童工歌》、《自立立人歌》等五首歌词之多。他的填词作品比这些词作的影响更有杰出成就。《锄头舞歌》、《镰刀舞歌》和《农夫歌》都是全国流行的歌曲。

《锄头舞歌》来自南京晓庄山歌调。“锄草”作为兴人民之力、摇反动之势的隐喻，能使当时的歌者实知所指。1929年春天由工读学校的晓庄剧社到城内金陵大学礼堂演出之后，这个乡村调子不仅风靡了城市，而且很快流行全国，至今已经成为大多数省分各有自己“版本”的“传统民歌”：

手把（个）锄头锄野草呀，
锄去（了）野草好长苗呀，
咿呀嗨！呀嗬嗨！
锄去（了）野草——
　好长苗呀，呀嗬嗨！
咿呀嗨！

五千年古国要出头呀，
锄头底下有自由呀，
咿呀嗨！呀嗬嗨！
锄头底下——
　有自由呀，呀嗬嗨！
咿呀嗨！

陶行知的《农夫歌》，源出豫西北民歌。原词在控诉苦难中杂有小生产者的“知足长乐”思想。陶行知认为原词不能确切反映30年代农村的现实，因而重新填了词：

农　夫　歌

1＝C　$\frac{4}{4}$

5 ·3 23 5 1 - | i·6 5 36 5 - | 5·3 2 3 5 5 i i 6 5 |
穿 的破 布衣， 吃 的草根 面， 背上 背着 没卖掉的 孩儿，

1 · 2 5324 3 - | 1 23 5 32 1 - | 2 · 3 2 1 6 5 - |

饿 煞喊爹 爹！ 牵着 牛大 哥， 去 耕别人 田：

1 · 2 3 2 3 5 3 | 6 5 6 1·2 3 | 5 3 2 3 2 1 6 i |

太 阳晒在 光头， 心里如滚油煎， 九扣三分驼利纳粮

5 - 6 5 6 7 6 | 5 - 5 i 6 5 | 4 3 5 3 2 3 |

钱。 良民 要成 匪， 问在 何处 伸冤？人面蝗虫

5 6 5 0 i 6 i 0 | 2 3 2 i 6 5 6 7 6 | 5 - - 0 ‖

飞满天，飞满天， 无有农夫谁能活天地 间？

陶行知写的社会教育歌曲，早已超过了一般“教育救国”论者的思想水平。歌曲中提出的社会矛盾，深刻反映了民主革命阶段中，推翻三座大山的政治要求。他的事业的后继者如育才学校等文化团体，在音乐运动中终于汇合于时代的主流，则是历史的必然。

以工农为主体的词作和民族解放歌声

一部中国诗词史中，同时也是一部中国人民斗争的史诗。

远古的无阶级社会中，歌曲反映着人与自然的斗争。这就象《弹歌》(载《吴越春秋》)、伊耆氏的《蜡词》(《礼记·郊特牲》存录）一类作品。夏、商有了奴隶的歌，《汤誓》就唱出“时日曷丧，予及汝偕亡”的声音。孔夫子的时代出现了士阶层，以后才有了知道作者阿谁的“楚词”等作品；我们也才可能知道“风萧萧兮易水寒”那样的词句是出自荆轲那种人物之口。礼乐制度彻底瓦解之后，地主庄园中才可能有“相和歌”、“清商乐”的发展以及隋唐歌舞大曲的繁盛。黄巢起义彻底摧毁了门阀制度，音乐文学才可能从深宅大院中解放出来，走向市井、庙会、勾栏；因而才有宋词、元曲、明清讲唱文学与剧曲歌词的发展。

诗词的演变，反映出时代的变换和社会生活的变化。

中国无产者登上政治舞台，是词史上一件惊天动地的大事。

一、《革命歌集》

“五四”前的纱厂女工曾经用[五更调]一类传统曲调填词传唱工人阶级的痛苦生活。这在歌词创作上只是自发阶段；工农革命歌声的自觉创词的阶段是从第一次国内革命战争时期开始的。

国 民 革 命 歌

打倒列强！打倒列强！除军阀！除军阀！努 力 国 民 革

命，努力国民革命，齐奋斗！齐奋斗！

工农学兵，工农学兵，大联合！大联合！打倒帝国主义！打倒帝国主义！齐奋斗！齐奋斗！

革命烈士、共产党人李求实(1903—1931)，1928年任共青团中央宣传部长，他在1926年编辑的《革命歌集》中收有《国际歌》、《少年先锋》等据俄文译配的歌曲，也收有工农革命运动中，中国人自己选曲填词的革命歌曲。《国民革命歌》是所收填词歌曲的第一首，词句就是当时的战斗口号。这首歌的原曲调出自《睡了吗，约翰兄弟》。填词改变了原曲的气质，加快了速度，加强了力度，变成一首面貌一新的战斗进行曲。

求实写的《革命歌集》序，是一篇中国无产阶级革命音乐为革命斗争服务、向旧世界挑战的檄文。他指出这些歌曲的革命性：在简单、质朴的曲谱与歌声中燃烧着"叛徒们不平的反抗的火焰"；强调歌曲的战斗作用："是革命军的'生命素'，是他的无可抵御的炮火刀剑"；宣言工农革命歌曲的阶级性："不和谐的音调，不雅驯的字语，一面我们希望读者的指正，可是一面则又以'下等人的本色'自解自慰"。

先行者已经预见到，革命初期的粗糙的词、曲，既以它的阶级本质而自豪，同时还将在群众的艺术创造活动中得到"指正"和提高。求实这句话的背后，潜藏着一个历史的事实：无产阶级有了自己的歌，即将赢得整整一个全新的、革命歌曲的时代！

二、"于无声处听惊雷"

大革命失败，蓬勃的工农革命歌声转入苏区。中国大片国土上暂时成了万马齐喑、寒蝉噤口的世界。鲁迅先生却以革命者的先觉听得见隐隐约约的殷殷春雷。他预言着震聋发聩的霹雳之声

必将出现于大地。伟大的鲁迅识得人民的感情、人民的意志力量和历史的必然！

中国现代革命史上的这种“惊雷”，是首先化作聂耳的歌，在左翼文化运动中出现的。最先为聂耳和他的战友们写词的是田汉、孙瑜、师毅、蒲风、安娥、光未然、塞克……等词作家。

这是惊雷式的火山爆发：

轰！轰！轰！哈哈哈哈轰！我们是开路的先锋！

（1934，施谊《开路先锋》）

起来，不愿做奴隶的人们！把我们的血肉，筑成我们新的长城！

（1935，田汉《义勇军进行曲》）

“拿起爆烈的手榴弹！对准杀人放火的弗朗哥！”

（1936，麦新《保卫马德里》）

这是雷霆万钧、排山倒海般的阶级力量：

看岭塌山崩、天翻地动！炸倒了山峰，大路好开工！

（《开路先锋》）

压平路上的崎岖，辗碎前面的艰难；我们好比上火线，没有后退只向前！

（1934，孙瑜《大路歌》）

这里面有愤怒的积蓄：

开矿，开矿，开出来黄金黄，我们在流血汗，人家在兜风凉；我们在饿肚皮，人家在餍膏粱：我们终年看不见太阳，人家还嫌小电灯不够亮。

（1933，田汉《开矿歌》）

从朝搬到夜，从夜搬到朝，眼睛都迷糊了，骨头架子都要散了，……

笨重的麻袋、钢条，铁板！木头箱！！都往我们身上压吧！！！

（1934，蒲风《码头工人歌》）

种子下地会发芽，仇恨入心也生根；不把敌人杀干净，海水洗不清这心头的恨。

（1935，塞克《心头恨》）

这里面有未来的光明：

一辈子这样下去吗？不，兄弟们！团结起来！向着活的路上走！

（《码头工人歌》）

我们今天是弦歌在一堂，明天要掀起民族自救的巨浪。巨浪，巨浪，不断地增长！同学们！快拿出力量，担负起天下的兴亡！

（1934，田汉《毕业歌》）

这些新歌词的出现，反映了中国工人阶级要自己掌握自己的命运，同时要肩负起解放全民族的重任，并已认识了自己的阶级力量的思想过程。中国的词史中，第一次凭借艺术形象的作用，反映出了现代无产阶级的精神面貌。

这些新歌曲的出现，立即表现出荡涤垢滓的威力。它们在白色恐怖的笼罩下，通过左翼力量组织的“新声试唱会”，迅速取得民众的拥护，压倒了“商女不知亡国恨，隔江犹唱后庭花”的黄色歌曲弥漫人间的局面，竟能迫使某些商号、电台，一时不敢再播黄色歌曲。光未然《五月的鲜花》（1935年）第三段词，正是对这种“不知亡国恨”的历史局面作出愤怒的指责：

敌人的铁蹄已越过了长城，中原大地依然歌舞升平！亲善睦邻呵卑污的投降，忘掉了国家，更忘掉了我们！

工人阶级的正气，表达了人民的心声。“惊雷”引起连锁反应，从此开始了救亡、抗战歌曲的声势浩大的群众运动。

三、中华民族是歌咏的民族

救亡运动和抗日战争是歌曲成为战斗武器的年代。亿万群众参与歌咏活动，不仅在中国史中，即在世界文化史上也是突出的现象。国内有人套用宋代称赞柳永词普及程度的话，说：凡有井水处，皆有抗战歌声；国际上称誉：中华民族是歌咏的民族。中国现代词史的发展也在民族革命战争的高潮中出现了新的艺术创造，这主要是新时代的、群众歌曲的创造。

群众歌曲作为一种体裁概念或歌曲种类的概念，有很多不确定的内涵。本质上，我们不能按照形式范畴来探讨它的定义；它是特定的历史阶段——世界进入了无产阶级革命时代的产物。

群体意识是它的主要特征之一。但是它既不同于古代劳动者在《硕鼠》中表现出的那种阶级意识，也不同于传统“船夫号子”的集体感；集体歌唱是它常用的表演形式，即在《日落西山》（田汉）和《二月里来》（塞克）中，仍然透过词作使我们强烈地感染到它的群体意识；反之，我们却很难把队列歌曲与齐唱为主的清末“学堂乐歌”也一概称之为群众歌曲。即使《工农兵联合起来》这首战歌的曲调毫不含糊地完全来自《中国男儿》，我们也只能把前者称之为革命群众歌曲的词作；更不用说群众歌曲和流行歌曲在确切涵义上的差别了。

30年代开始的工农革命群众歌曲（或者说救亡、抗日歌曲），在歌词创作的艺术上首先表现为时代感以及革命群众作为时代主人公的历史的出现。新歌词的作家们在艺术形象的塑造上，敏锐

地抓住了这一点，牢牢掌握了时代的脉搏。

革命群众歌曲的新歌词创作是在民族精神受激发的状态下诞生的。这同时也是民族精神在新的时代条件下获得革命性发展的一个新的发展过程。

这个精神的发育过程在反映工农生活的歌曲中有鲜明的对照：由早期的愤怒、幽怨，逐渐转向开朗、战斗不息。

安娥写作《渔光曲》时，写的是“爷爷留下的破渔网，小心再靠它过一冬”。到《路是我们开》时，却出现了“好汉子当大无畏，运用铁腕去创造新世界”的词句。从《渔光曲》的视野演变到光未然写作《黄河船夫曲》时，就再也不出现“潮水升，浪花涌，渔船儿飘飘各西东”的形象了。代替它的是：“不怕那千丈波涛高如山，行船好比上火线”！

救亡运动中已经开始的，义无反顾的战斗步伐，到了抗日战争中更呈现为风格新颖、形式多采的各种战歌、军歌。我们至今无从总结出这些歌曲的歌词结构规律，而把它们强行纳入某种“进行曲”的模式；只能承认这是发源自战斗生活与民族精神的、中国人民独创的战斗歌曲。

这里面有《救亡进行曲》（周钢鸣）：“工农兵学商，一齐来救亡。”的严整步伐；有《牺牲已到最后关头》(麦新)：“向前走，别退后，生死已到最后关头”的紧急警告！有《大刀进行曲》（麦新）：“大刀——向鬼子们的头上砍去！”的冲锋号！

《大刀进行曲》的冲锋号，已经预示着30年代末，诗人公木写的《八路军进行曲》中将要出现更为壮阔的进军号声：

向前，向前，向前，我们的队伍向太阳，脚踏着祖国的大地，背负着民族的希望，我们是一支不可战胜的力量。……

《八路军军歌》(公木)，《新四军军歌》（项英、陈毅、李一氓等集体作词）同样都是这些革命军歌的范例。

这里面还有来自四面八方的革命知识分子参加人民革命斗争的战歌。成仿吾有关这一题材的词作就有《毕业上前线》、《陕公校歌》、《华北联大校歌》等。后者的词句，鲜明地刻划了革命青年、革命干部在典型的历史环境中生活、斗争的典型形象：

跨过祖国的万水千山，突破敌人一层层的封锁线，民族的儿女们，联合起来！……战斗啊，胜利就在明天！

革命乐观主义的精神在写军事生活、游击战的词作中最为突出。

李兆麟将军据古曲填词的《露营之歌》有："火烤胸前暖，风吹背后寒"的名句。《游击队歌》(贺绿汀)："没有吃，没有穿，自有那敌人送上前。没有枪，没有炮，敌人给我们造"，节律天然流畅，诙谐中富有庄严。《游击乐》(张寒晖)"唱着歌儿进村庄"带有幽默情趣的自豪感。此外还有《游击军》(先珂)、《在太行山上》(桂涛声)、《到敌人后方去》(赵启海)等从不同角度表现了波澜壮阔的战斗烽火，也都是本时期的名作。到了《保卫黄河》(光未然)的写作时，游击战争中的革命乐观主义形象更发展为战斗生活的大欢乐。这是如火如荼、如潮如海般的全民族参加战斗的全景场面：

风在吼，马在叫，黄河在咆哮！……

万山丛中，抗日英雄真不少；青纱帐里，游击健儿逞英豪。

严峻的革命年代，残酷的斗争现实，使中华民族的精神境界在歌词创作中更反映出另一种悲壮、崇高的美。可以说，有些歌词创作是史诗类型的作品。

这种类型的词作感人至深。它悄悄地从"高粱叶子青又青，九月十八来了日本兵"(崔嵬，《新编"九一八"小调》)开始，随后我们有了《松花江上》(张寒晖)、《嘉陵江上》(端木蕻良)、《黄

水谣》、《黄河怨》(光未然)这一系列作品。在《黄河颂》(光未然)中，更有深刻的概括。它是民族灵魂的新诗篇，爱国情操在民族解放运动中通过时代精神而升华。

新歌词创作在革命群众歌曲的广阔领域中找到了发展途径。中华民族成为歌咏的民族，推动了词史的发展。

四、新歌词在艺术形式上的创造

清末的黄遵宪，曾经从传统诗词的"和（hè）声"与外来形式的"副歌"中寻找两段体队列歌曲与军歌的歌词形式。"五四"后，为肖友梅、黄自等作曲家写词的词人，曾经从"艺术歌曲"与清唱剧的外来形式中探索音乐会歌曲与合唱的歌词写作。这些努力，都在各种程度上对我国的新歌词创作提供了经验。没有这些创造，当然也不会有后来者的成绩；但在中国现代词史中，要讲艺术形式的创造，主要却应归功于时代生活的作用以及我们这个歌咏民族参与歌曲艺术实践的作用。

这是群众的时代，是群众歌咏活动参与了新词的创作，是整个中华民族参与了新词的创作。是假部分诗人和许多专业词作家之手（时代的要求也迫使某些作曲家如麦新等人，骨鲠在喉不得不吐地破门而出，直接参与了歌词写作），完成了这个历史使命的。

革命年代的民族的进行曲、民族的战歌不同于和平时期的检阅式中的进行曲。《义勇军进行曲》词作的内部律动，决不能是呆滞的方整式的律动，独有饱含了时代精神的词作，能象这样不从形式出发，却能创造了形式，使这样的民族战歌得到历史的承认而永垂不朽。

《开路先锋》中有名的短句，象匕首一样闪闪发光，锐利得无坚不摧：

“我们，

我们要，

要引发地下埋藏的炸药，

对准了它，轰！”

当然这是决定于作曲家创造性处理的结果。①我们从历史的角度来分析它，不得不承认：这是时代迫使聂耳选择了这样的句读！是作曲家和词作家一齐、最终完成了歌词的创作。这种句法的出现并非偶然，而是表现为词作家的有意识地应用。诗人田间固然出自诗体的探索，寻求着阶梯式的句法，他的“从左边去，从右边去”（《反攻》）也仍然是时代音调的要求使然。

短句的使用在传统诗词中只是偶见，在30年代的新歌词中却是常用句法。过长的字句本来是不宜入诗的，新歌词却也并不避忌。田汉的歌词长句颇多，《毕业歌》中的：“我们不愿做奴隶而青云直上”与“明天要掀起民族自救的巨浪”各有十二字之多。光未然的《怒吼吧！黄河》末句，从“向着全世界……”领起，终于“警号”，竟达十七字之长。这些都不是刻意为诗的写法。

句法的突破，还有用韵的突破，《保卫黄河》用“萧豪”韵，最后却出现了不押韵脚的“保卫全中国！”。这也不是诗人的疏忽，因为革命群众歌曲的词作家们在他们的这些创作活动中想的不是吟诗作赋，他们是作为时代的代言人而出现的，想的是群众的心声！无论是短句、长句、甚至是口号，不假雕饰，从心里流出来，就是人民的歌，革命的诗。

概念化本来是诗歌的天敌。口号入诗，包括牵强地硬凑劳动呼号入诗都不足为训；但这种避忌的本质原因应该在于那种口

---

① 最先指出这一点的是王震亚同志的透辟分析。

号、呼号只是理性选择的结果。如果来自真情实感，如箭离弦，如鹰脱鞲，那就是诗歌创作的即兴性了。诗人塞克自述他写作《保卫芦沟桥》①的过程："敌人从哪里来，就把他打回哪里去！……"，"我一点都没思索，一点都没有有意识地去写作，它就'蹦'出来了，'冒'出来了。什么道理？心里憋得太久了！"这就是这样产生的口号，同一作者的"枪口对外，齐步前进！"（《救国军歌》）也是口号；麦新的《牺牲已到最后关头》同样也是一种针对投降派"决不轻言牺牲"之说，反其意而用之的口号。光未然《保卫黄河》竟至把不押韵的口号用来煞尾。但是，歌唱者何尝觉得它们都是外加的呼喊？正如《大路歌》的"哼呀咳嗨咳"，《码头工人歌》的"唉咗哟嗬"，《黄河船夫曲》中的"嗨哟，划哟！"一样，这些呼号声都是发自心底的，融合于整体艺术形象的有机组成部分。

诗歌创作最忌单刀直入，它讲究比兴，讲究含蓄。这是因为如无大力，宣泄既尽，再无文章可做；俗语叫做"一拳打死老妈，没有可说的了"。但这种大忌，处在"大刀"的时代就有了例外，麦新式的开门见山，无论是"拿起爆烈的手榴弹"，无论是"大刀向鬼子们的头上砍去！"都是在生死存亡、间不容发的紧迫的政治责任感中诞生的。这其中已经容不得任何多余的装饰。这就是特定历史时期，必须使一般的歌词写作技法为之突破的根本性的理由。

形式的创造，在艺术史上一般地都不是人工造作的结果。艺术上当然可以存在刻意为之的形式的创新；但只有那些符合时代精神的创造才能够保留下来，并形成传统。中国的大合唱既非Contata，也非Oratorio；它不诞生于外来形式的模仿，却奠基于

① 见《词刊》1981年，第1期。

《黄河》，是有历史的内部成因的。

《黄河》大合唱在艺术形式上的创造，并非起点于词作者对于合唱形式的追求，而是来源于革命群众歌曲创作经验的汇集与总结。如前所述，《黄河船夫曲》滥觞自《打长江》、《渔光曲》等工农歌曲创作；《保卫黄河》发端自各种类型的游击队歌；《黄水谣》、《黄河怨》、《黄河颂》承受并发展了《松花江上》以来、展示了人民的精神世界的各个著名独唱作品的流风；甚至《河边对口唱》这样的作品也与《芦沟问答》（1937，田汉）一类的群众歌曲创作有关；《怒吼吧！黄河》也是融汇贯通了本时期革命战歌写作经验的产物。

光未然写作《黄河》，既反映了新歌词作者随着救亡、抗日运动的足迹扩大了生活面，也反映了时代的内容已经不能满足于单一的歌曲写作，进而要求更深的概括。这首大合唱的歌词创作和塞克写的《生产》大合唱、《新年》大合唱等都有相同的历史成因。没有抗日战争时期的群众歌咏运动，就不会有这些合唱作品的产生。

在“秧歌运动”引起歌词创作的新的发展以前，歌词作者们随着歌咏运动的展开和演剧队的组织，已经初步形成了专业歌词作家的队伍。由于诗与歌的分立，兼写新歌词的诗人为数还并不很多：田汉、蒲风、光未然、公木等人而外，田间、艾青也有少量词作。大量的歌词作品多数出于几乎专写歌词的诗人如塞克等词作家。与此同时，麦新、贺绿汀等作曲家亦常自作歌词。迄今为止除1957年出版的《抗日战争歌曲选集》（一至四册，《解放军歌曲》编辑部编）大体上作了较为完善的词作搜集工作而外；本时期的歌词创作尚待新的、更完备的精选“歌词总集”的编纂工作，从而树立词史在本阶段留下的历史丰碑。

传统的新融合

1942年"秧歌运动"以来的词史以《在延安文艺座谈会上的讲话》为思想上新的成熟的标志，出现了新的时代风貌。中国近代词史自1840年起，一个世纪中的历程，是固有的传统歌词结合现代生活的历程，也是新歌词创作、革命战歌创作的民族化的历程。"秧歌运动"作为人民的文艺运动在这个历程中，具有深刻的影响。

一、新、旧传统的合流与民间诗人、歌手的新作

中国诗歌的历史研究，从南北朝时期刘勰作《文心雕龙》起就明确地分列为"明诗第六"、"乐府第七"，把可唱的歌词作品（包括一部分已在记录的、原为口头创作的歌词）在"乐府"名下分立出来。从《诗经》、楚辞、汉乐府古诗到后来的诗、词、曲、剧以及民歌、小调，这是古代词史的固有传统。另一条线是本世纪初从"学堂乐歌"启始，经历"五四"新文化运动的洗礼，并在工农革命运动与民族解放斗争中发展起来的歌词创作新传统。

这两个传统在半个世纪的并行发展中，外貌似乎有土、洋之别，其实都在新时代的急剧变化中同受民族生活的约制，走向同一个方向；从开始阶段的各守畛域，发展到渐难区别它们之间的界限。古代词史中原曾有过类似的新旧交替、融合发展情况。不过是隐而不显或徐缓渐变而已。这些情况常未引起识者注意，因

而少见于文字记载。近代词史上为什么会在“秧歌运动”前后有了显著的变化?第一性的原因当然是社会生活的剧烈变化。此外的特殊历史现象就要数思想潮流的作用。“秧歌运动”的发生与发展不仅是一个自在的历程,而且是一个自觉的历程,即人民文艺的、思想上觉醒的历程。“秧歌运动”发生于边区,再影响于全国,不是出自偶然。它是共产主义文化思想与中国文艺运动结合的产物;对于戏剧、音乐、舞蹈以及音乐文学中的民间创作与专业创作说来,都是出现崭新面貌的一个时代标志。

老传统和新传统之间的融合,不仅反映为新歌词作家深入人民生活,向民间学习传统艺术;更深刻的变化则是农民的口头创作与音乐艺人的新词创作中出现了新的时代风貌。

农民的新词作品有些是直接通过“秧歌运动”产生的:

闹起秧歌来贺年,　　不为红火为宣传;

庄户人儿脑筋开,　　许多力量献出来。①

这是比较早的,用镰刀、斧头为道具的“集体伞头”唱出来的陕北秧歌新唱词。大言不断地要为开脑筋而“宣传”,反映了农民的天真;其中却有民间诗人韩起祥作了高度艺术概括的“三弦就是机关枪”的真意。说“不为红火”是假的,要在“红火”之中把生活的新内容和传统艺术形式结合起来,有所创造,这才是民间新词的真实历史。

中国现代词史上,在40年代出现了一些民间诗人、歌手,不是偶然现象。他们的著作在历史上留下了深刻印记,不复如古代词史中的“天籁”那样自生自灭,也是歌词创作进入了人民时代的必然结果。

新时代民间诗人的诞生,并不决定于他们在理性上认识到要

① 哈华:《秧歌杂谈》,华东人民出版社1951年3月初版

把文艺当做宣传武器，而在于生活本身的翻天复地的变化，迫使他们自觉地选择恰当艺术形式，吐露新时代的诗情和呼声。理性认识作为一种“触媒”而存在，只是促进这种化合过程的催化剂。千百年来，古老的民间诗歌惰性地陈述着自己的传统故事，抒发着传统的情趣，凝固的倾向似乎牢不可破。“秧歌运动”冲击了这种惰性。“三弦就是机关枪”的思想加速了传统形式在新时代中的变化反应过程：迂回宛转的基调转变为明快畅达；吞声饮泣转变为愤怒控诉；散漫无羁也转变为节奏鲜明；甚至原来用于儿女私情的曲调也判若异曲地化而表现了歌颂革命事业的崇高美。

这一个时期的农民诗人王老九，写的是诗而不是歌；但是更多的民间诗人在写作过程中却是词、曲并作，一举兼出的。著名的《东方红》作者李有源，《高楼万丈平地起》的作者孙万福，冀鲁豫边区写了大量坠子新词的沈冠英，陕北说书的名歌手韩起祥，都是创造了许多艺术珍品的民间诗人和新词作家。

不必讳言《东方红》的曲调来源于情歌。反之，我们才可以从生活的转变中看出伟大的变革与民间艺术的真实历史，一般把《东方红》追溯到《骑白马》为止，其实，那已经具备革命战歌的成分了；它的更早的原型却是下列词句：

“荞麦花，开满地，尔刻的年轻人真不济，一把拉我在洼洼地……。”

“红雀雀，空窝窝，爹娘不给我娶老婆……”

沿着黄河、晋陕边界可以找出这样的一系列旧词，可以让我们从比较中觉察出《东方红》完全是一种时代性的崭新之作。①

我们不知道孙万福传遍全国的颂歌源出什么样的词句，无从

① 以上具体词例分别见于音乐出版社《陕甘宁老根据地民歌选》（1956）、新华书店《陕北民歌选》（1949）。

进行比较；但是谁都可以从它得到强烈感受："高楼万丈平地起，蟠龙卧虎高山顶"的大气磅礴，具有旧时代民间歌词中极少见的气势。

说书艺人韩起祥，其实是民间诗歌的语言大师韩起祥。他的口头创作，细腻处绘声绘影、回肠百结，雄浑时千军万马、倾泻无余。对比强烈，爆发力震惊四座。从最早的《四岔捎书》起步，以《刘巧团圆》传名，《翻身记》、《宜川大胜利》等作相继迭出，充分反映了传统艺术的时代风貌。

《刘巧团圆》写恶势力压迫下巧儿的悲戚，能使千百听众静场，动人心魂处听者屏息，绣花针落地都能辨别；衬托出后文赵老汉抢亲的莽撞与怒火中烧，自"赵老汉，怒冲冲"起则出现了救兵自天而降的惊雷般的效果。如果这还是传统说唱艺术中的一般手法，那么《翻身记》和《宜川大胜利》中类似的对比手法就只能是革命巨变的生活反映了。

《翻身记》是诗人自传题材的说唱作品，第一部分写童年的悲惨生活到母亲"每日里她眼泪洗脸过光阴"为止，衬字"哟、嗨"的使用成了无声饮泣，伴奏音乐也弱到了几乎无声；突然间转向明朗时，诗人写新旧社会对比，笔墨简炼到出奇的程度："延安横山个隔座山，两下里天地不一般……"，径直跨入新社会，用排比句法写他自己如饥似渴地编创一部部新书的过程，喜悦之情已经不言自喻了。

《宜川大胜利》写人民解放军给胡宗南部队以惩罚性打击时，它的爆发力量是在革命年代才得产生的风暴中形成的：

"军令一下天地动，好象猛虎下山林；
人一阵来马一阵，乌灯黑夜里闪雷声！"

韩起祥的诗情和戏剧性强烈对比来自40年代的革命斗争生活。民间诗词的出新，伴随着词史的另一过程而出现。这就是新

歌词创作全新面目了。

二、新词创作和生活气息与民族形式

从"秧歌运动"前后到大江南北唱彻解放全中国的战歌时，新歌词的创作大约可以粗粗划分为下列五种类型：

1．秧歌剧和新歌剧唱词

最早的秧歌剧新词创作是《兄妹开荒》（安波），它是在"秧歌运动"中，从陕北民间秧歌传统形式的基础上发展出来的，是一种二人场子、走唱型的短剧。这以前，歌咏运动中曾经出现过活报剧加唱形式的《放下你的鞭子》，出现过《芦沟回答》、《河边对口曲》那样略具情节的对唱歌曲。但是真正要讲深入探寻群众喜闻乐见的艺术形式，对歌、舞、剧三者并重，摸索出剧曲新词创作经验的，还是"秧歌运动"时新文艺工作者深入人民生活，学习传统艺术的结果。

《兄妹开荒》以后，属于二人场子的秧歌剧还有《夫妻识字》（马可）等，秧歌剧逐渐走向角色增多，剧情渐趋复杂的发展过程，如《刘顺清》、《牛永贵受伤》、《周子山》等，导致了新歌剧的出现。此外，沿着传统戏曲改革的路子，探索新歌剧创作的，则有"秧歌运动"以前已经写作了《好男儿》（秦腔）、《查路条》（秦腔）、《十二把镰刀》（眉户）的马健翎。他在1943年又写作了可以称为新歌剧的《血泪仇》（秦腔）。注意新歌剧创作，并在后来写过歌剧脚本《无敌民兵》的诗人柯仲平，曾经评论马健翎的剧作，①说他"能把握住一段抗战的现实，运用了旧剧的技巧……又不为旧形式所束缚，达到了相当谐和的境地"，"克服了利用旧剧时所易犯的公式主义，脸谱主义"，

① 《文艺突击》第一卷第二期，《介绍'查路条'并论创造新的民族歌剧》。

"采用了秦腔与眉户的一部分曲调，这不但不使人觉得陈旧，反而觉得很有些新鲜。"

1944年在秧歌剧创作经验的基础上诞生了《白毛女》，这是诗人贺敬之的作品。新歌剧的创造没有拘泥于某种传统剧词的规定格式，而是吸收了秧歌剧创作中自由吸取各种民间形式的优点，成为熔民歌、剧曲、新歌曲创作于一炉的诗作。新歌剧之新，在于它不是戏改，而不仅以内容之新取胜；它既是歌剧，就不是大白话，而是把诗歌的语言基础放在民间诗词传统之上。《白毛女》的成功，相继又产生了《王秀鸾》（傅铎），《刘胡兰》（魏风、刘莲池），《赤叶河》（阮章竞）等作。诗人李季也写了《王贵与李香香》，这部名著虽然晚至建国后才登上音乐舞台，但却是在本时期中就为歌剧创作而写的。

2．表演唱类型的生产、生活歌曲

"秧歌运动"对歌词创作的促进作用相当细微，很多影响并不完全在于歌词句法上的民间形式，而在于精神上的民间气质和内容上的生活气息。

安波的《拥军花鼓》、《开会来》是用对唱形式写的；崔牛的《朱大嫂送鸡蛋》流传中虽然被当作一般群众歌曲使用，原先却也是一种表演唱。

贺敬之的广为流传的《南泥湾》、《五枝花》，从歌词形式上完全看不出什么"歌表演"的意思，但把它们编成歌舞，就恰似为之而作的一样。张鲁的《有吃有穿》，即使演唱者不用任何形体动作，也会使人从它的词句中感受到演员的动态。

这类词作来源于生活，也许还来源于词作者对于秧歌表演的精神感受；它们的民间气质决定了其中的生动情趣。这是40年代中，新歌词作者们深入到农民的文化生活中去以后，才得产生的作品。"秧歌运动"以前无从出现这种气质和风格，并非历史的偶

然性。

安波有一首写八路军战士的歌曲：

一枝枪，三个手榴弹，

什么时候要干就什么时候干！

自从咱参加了八路军，

身经大小百来次仗。

……

直打得敌人——

七零八窜！

这首歌不可能齐唱，更不是队列歌曲。表面上象战歌，其实是生活中为战士写心之作，——一种粗豪的抒情。换一个曲作者，也许把这首词写成进行曲，但也将失去原词的精神。安波是秧歌专家，这也许是为高跷队中八路军战士的扮演者写的，也许是某一秧歌剧中的插曲，本质上也是一种表演唱，其中具有戏剧性的、性格化的因素。

3. 叙事歌曲

民间艺术、"秧歌活动"往往倾向于情节性、故事结构、戏剧性以及生活化的表现。这种影响不仅在剧词创作、走唱和表演唱的词作中反映出来，"秧歌运动"以后也出现了一些叙事歌或叙事性的歌曲。这也是30年代歌词创作中少见的现象。叙事歌曲更多地出现在说唱音乐品种较多的晋冀鲁豫一带，也非偶然。

典型的作品是方冰作词的《歌唱二小放牛郎》、《王禾小唱》、《狼牙山五壮士》等。

叙事歌曲得到深入发展的例子，如赵洵写的《晋察冀小姑娘》，歌词的写作十分接近民间说唱的代言体诗词，但它仍是新歌曲的一个新品种，大鼓艺人并不承认这是"曲艺改革"之作。

这首歌曲的最后，词句舒展开来，节律突然放慢，呈现出一

首颂歌：

“战斗完了，东方发亮。这一片朝霞，满天的红光。

战斗的晋察冀，花儿不向旧处开，草儿不向旧地长，

……

要把这英勇的故事，永远地歌唱！”

革命叙事歌向传统说唱音乐学习富有表现力的技法，但它并不拘泥于句式和原有格律。新、旧两种传统的结合，诞生了新型的说唱歌曲。

4．略具情节性的讽刺、谴责歌曲

“秧歌运动”的影响远远越出了边区。歌曲创作要求民族形式和生活化、群众化，要求生动具体的描述等，同样作为一种新风推动着待解放地区的新词创作。《朱大嫂送鸡蛋》、《山那边的好地方》等歌曲在待解放地区的流行也在显示着这种新风。民主运动及其斗争中产生的讽刺性、谴责性的歌曲首先反映出这类特征。

著名的例子是长工作词的《茶馆小调》，这其实也是一种叙事歌曲。当叙述者讲到“茶馆的老板胆子小，……细声细语说得妙”时，代言体的写法突然以老板面目出现：

“诸位先生，生意承关照，

国事的意见千万少发表，

谈起了国事容易发牢骚啊，

引起了麻烦你我都糟糕，……

最好是：今天天气哈哈哈哈！

喝完了茶来回家去，睡一个闷头觉。”

生活情节的运用在这首讽刺歌曲中直接突出了民主斗争的主题，较之理性的概括写法更加尖锐而具有说服力，讽刺艺术也从而发挥得淋漓尽致。另一首尽人皆知的讽刺歌曲是《古怪歌》，

它的“情节”是“板凳爬上墙，灯草打破了锅”其实讲的却是特务横行的“狗咬人”世界。这些生活化的比喻，用了与生活中的逻辑完全相反的形式，用虚构的情节把真实情况暴露得无遗无漏。

直接的谴责如舒模的《你这个坏东西》：“你！你！你！你这个坏东西！……只管你发财肥自己，国家和民族你是不要的，你这个坏东西！……”这里触及的生活情节从日常用品、柴米油盐到布匹问题都是反动统治下一般居民的敏感问题；生活气息在这首歌曲中的作用远远优胜于30年代一些以争取民主为主题的歌曲创作。

作曲家赵元任在40年代末选取古词曲的《老天爷》，也是一首深入的谴责歌曲，它虽然不属新词创作范围，同样也说明了传统手法中广泛运用生活习见事物为喻，寓事理于情节的艺术力量。“老天爷，你不会做天，你塌了吧！”把矛头直接指向了反动统治者。

在解放区也有把矛头指向反动统治的谴责歌曲的创作，邢也、劫夫作词的《一团糟》即是其例。

5．战歌的民族化与生活化

中国现代的革命战歌多是从借鉴外来歌曲形式开始的。古代生活中的军事行动没有“步兵操典”,不能指望严整划一的步伐有什么生活根据和传统军歌的根据。来自东洋的"学堂乐歌"和来自苏联的十月革命战歌。特别是其中的进行曲，便成了中国革命歌曲的模式。30年代起的歌咏运动中诞生了我们民族的战歌，也是在这个基础上随着民族生活的变化而发展的。

战歌，无论是严格意义上的队列歌曲与否，本质上都有极其严峻的生活内涵，必然要区别于一般民族生活内容的表现，距离一般风俗性的、甚至节日、喜庆的风格似乎相去更远，很难讲什

么民族化、生活化。但是，“秧歌运动”以后的历史告诉我们，民族化的过程是随着生活内容的改变而变化的，它永远不会有终结，也不会因艺术品种的差别而有不同。生活的本身没有止境，艺术上形式与风格范畴的东西也就不会有止境，把民族化问题仅仅归结为音乐上用什么音阶，用什么样的调式，避免什么外来的三部曲式结构等，只是一种幼稚的想法。否则，订立几个条条，一一照办，民族化问题也就做到底了。歌词创作的本身既是汉语或其它民族的语言文字，也不会存在民族化问题了。

贺敬之作词的《胜利鼓舞》是从“秧歌运动”的背景上出现的一首民族化、生活化的战歌：

“三月里，刮春风，延河岸上草青青，
打起一阵鼓，跳起一阵舞，
咳，咳，红军大反攻。
红军大反攻，前进一程又一程。
今天收复几个镇，明天夺回几个城。
咳，咳，遍地花儿红，
红军的旗帜红！”

这是捷报频传的欢乐，是使生活风俗性的喜庆节日场景结合于战斗的进行曲，因而出现了新的风格。

胡可作词的《八路好》，异曲同工，也是一首诞生于我们自己民族生活的战歌。直到60年代以后，人们还把它当作“民歌”从北京郊县采集回来。此外，甚至在无可争议的进行曲式中，王莘自作词的《战斗生产》，安波自作词的《运动战，歼灭战》也同样具有浓厚的民族韵味，属于特定的历史生活的产物。

待解放地区的民主运动中产生的战歌也出现了相同的历史现象，和30年代的战斗进行曲也已大不相同。牧虹作词的《团结就是力量》以它的民族风格上的优点，在学生运动中取代了曲调来

自赞美诗的另一首同名歌曲；舒模自作词的《跌倒算什么》用匕首般的短句，写出了民主运动中短兵相接的斗争生活。战斗中的歌唱者觉得这是自己的歌，不是借来鼓励的、异时异地的作品。

战歌式的作品，无论是工人歌曲、青年歌曲、部队歌曲，其中的优秀之作大都具有浓烈的生活气息和新时代的风格，至全国解放的前夕，还可预示出新中国歌曲创作的某些格调。马可的《咱们工人有力量》，希扬作词的《我们是民主青年》，贺敬之作词的《民主建国进行曲》，晓星作词的《解放全中国》、《攻大城》、《钢铁部队进行曲》，西蒙等几位歌词家分别写作的《淮海战役组歌》中生活面颇为多彩的几首战歌，都是信手拈来的例子。

以上略举“秧歌运动”以来，40年代中歌词创作五种类型的作品，并不足以完全概括这一时期的全貌。作为词史在这一阶段中的特点，则可说明新、旧传统的合流现象。至于建国后的当代词史，就不在本文论述之列了。